L. eleg. g.
592
l

. ebeg. g. 592 l

<36621787570012 S
<36621787570012 S
Bayer. Staatsbibliothek

L. eleg. g. 592 L

Grundlegung
zu einer
wissenschaftlichen Aesthetik,
oder
über das
Gemeinsame aller Künste;
für
Vorlesungen auf Akademieen
und Gymnasien
geschrieben

von
Karl Heinrich Ludwig Pölitz
ordentlichem Professor der Moral und Geschichte bei der
churfürstl. Ritterakademie zu Dresden und der chur-
mainzischen Akademie der Wissenschaften zu Erfurt
Mitgliede.

Pirna, 1800.
bei Arnold und Pinther.

B

Schillers Künstler:

Im Fleiß kann dich die Biene meistern;
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer seyn;
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern;
Die Kunst, o Mensch, hast du allein! —

BSB
MÜNCHEN

07/91/375

Seiner

des Herrn Reichsgrafen

von Zinzendorf und Pottendorf,

churfürstlich sächsischen geheimen Kabinetsmi-
nisters und wirklichen Generals der Infanterie,
wie auch Commandeurs des Nordstern-
ordens,

Hochgräflichen Excellenz

ehrfurchtsvoll gewidmet,

Hochgebohrner Reichsgraf!

Hochgebietender Herr Kabinetsmi-
nister!

Der Sinn fürs Schöne ist vereinbar mit sittlicher Größe; — die Kunst bedarf des Schutzes des Staats und der Leitung des-

selben für seinen Zweck. Dieß ist der doppelte Grund, der mich auffordert, Ew. Hochgräfl. Excellenz diesen unvollkommenen Versuch öffentlich zu widmen. Die Nation, der Ew. Hochgräfl. Excellenz, durch den Willen des besten Fürsten im vorigen Jahre, im vollkommenen Sinne des Wortes, auf immer wieder geschenkt wurden, ist längst gewohnt, in Ihnen den Mann von seltner moralischer Festigkeit und Größe, den Kenner und Beförderer der Wissenschaften und der Künste, zu verehren. Es durchdrang daher alle die eine reine Freude, die unter dem wohlthätigen Einflusse der einsichtsvollsten Staatsmänner unter uns die Wissenschaften anbauen und die Künste zu einer höhern Blüte fortführen, als Sie, Hoch-

gebietender Herr Kabinetsmini-
ster, uns von neuem gegeben wurden.

Nicht ohne eine gerechte Eifersucht auf Sachsen, das mit Brandenburg, in Hinsicht auf die höhern und sichern Fortschritte in der Kultur, so gleichen Schritt hält, sah das letztere Ew. Hochgräfl. Excellenz aus seiner Mitte scheiden, wo Sie die erhabenen Tage des großen Friedrichs gesehen, die denkwürdigen Verhandlungen des deutschen Fürstenbundes mit einem Finkenstein und Herzberg zum Wohle Teutschlands betrieben, und den festen Gang des preußischen Staates zu einer höhern Kultur mit eignem hohen Interesse verfolgt hatten.

Aber auch nun, da Ew. Hochgräfl. Excellenz in unserm Vaterlande zu dem

größten Zwecke der Menschheit, zur Fortführung eines kultivirten Staates zu einem immer höher steigenden Wohlstande und zu der weiter sich entwickelnden Blüte der Wissenschaften und Künste, von Ihrem erhabnen Standpuncte aus hinwirken können; bedürfen diese Wissenschaften und Künste unter uns des nämlichen Schutzes, dessen sie sich unter einem Herzberg und Zedlitz zu erfreuen hatten. Ew. Excellenz sind das für unser Vaterland, was diese Männer, deren ihre Nation noch itzt sich mit gerechtem Stolze erinnert, und deren Andenken sie mit Rührung segnet, für ihr Volk waren.

Erlauben Sie mir dieß öffentliche Bekenntniß, von dem mein Herz voll ist, im

Namen so vieler, die Sinn für das hohe Gefühl haben, daß Sie eben in einer so denkwürdigen Periode, wie die unsrige ist, einem Volke mit Ihrer rastlosen Wirksamkeit angehören, dessen Verfassung so wohlthätig, dessen Wohlstand so gesichert, dessen Fortschritt bis itzt so unaufhaltbar gewesen ist. Erlauben Ew. Excellenz mir dieß Geständniß am Eingange eines Werkes, das dem wissenschaftlichen Anbaue der Künste gewidmet ist, und das, bei seinen Mängeln, nicht vor Ihnen erscheinen würde, wenn es nicht die Eigenschaft der wahren Größe wäre, schonend und nachsichtig gegen Versuche zu seyn, für die wenigstens eine wohlwollende Absicht und das Interesse an den Fortschritten der Wissenschaften spricht.

An dieses schüchterne Geständniß schließe ich das Bekenntniß der reinsten und tiefsten Verehrung an, mit welcher ich mich unterzeichne

Ew. Hochgräflichen Excellenz

Dresden
den 26. März
1800.

unterthäniggehorsamer
Karl Heinrich Ludwig Pölitz.

Uebersicht des Ganzen.

Einleitung, = = Seite 1
§. 1. Verhältniß der Kunst zur Natur, = 39
= 2. Kunst setzt Kultur voraus, = 40
= 3. Begriff der Kunst, = = 41
= 4. Begriff einer Wissenschaft der Kunst, = 43
= 5. Kunstgefühl, = = = 44
= 6. Geschmack in der Kunst, = = 45
= 7. Nothwendigkeit einer Theorie der Kunst, = = = 45
= 8. Metaphysik des Ideals der Kunst, = 46
= 9. Verhältniß des Gefühlsvermögens zur Kunst, = = 48
= 10. Verhältniß des Gefühlsvermögens zur Theorie der Kunst, 49

§. 11. Kunstgenie, . . Seite 51
„ 12. Fortsetzung, . . 52
„ 13. Antheil des ganzen Menschen an der Kunst, . . 53
„ 14. Begriff der Schönheit (subjective, objective Schönheit), . 54
„ 15. Unterschied zwischen Kunst und mechanischer Fertigkeit, . 60
„ 16. Princip der Eintheilung der Künste, . . . 61
„ 17. Künste der Zeit, . . 62
„ 18. Künste des Raumes, . . 62
„ 19. Doppelter Zweck der Kunst, . 63
„ 20. Bedingungen, unter welchen die Künste Vergnügen gewähren, . . . 64
„ 21. Bedingungen, unter welchen die Künste veredeln, . 66
„ 22. A) Forderungen des Vorstellungsvermögens an den Künstler, . . 67

§. 23. 1) Feinheit, . . Seite 68
" 24. 2) Korrectheit, . . 69
" 25. 3) Natürlichkeit, . . 71
" 26. 4) Vollständigkeit, . . 72
" 27. 5) Ordnung, . . . 73
" 28. 6) Treue, . . . 74
" 29. 7) Deutlichkeit, . . 74
" 30. 8) Umfang, . . . 75
" 31. 9) Durchführung und Haltung des Characters, . . 76
" 32. Beschluß, . . . 77
" 33. B) Forderungen des Gefühlsvermögens an den Künstler, . . 78
" 34. 1) Anmuth, . . . 79
" 35. 2) Leichtigkeit im Ausdrucke, . 80
" 36. 3) Mannigfaltigkeit, . . 81
" 37. Fortsetzung, . . . 82
" 38. 4) Erhabenheit, . . 84
" 39. Fortsetzung, . . . 86
" 40. Fortsetzung, . . . 87

§. 41. 5) Feierlichkeit, , Seite 89
, 42. 6) Licht in der Darstellung, , 90
, 43. 7) Kraft in der Ausführung, , 92
, 44. 8) Reichthum und Fülle in der Vollendung, , , , 93
, 45. 9) Naivetät, , , , 94
, 46. 10) Kontrastirung der Bilder, , 95
, 47. 11) Kühnheit, , , , 97
, 48. 12) Neuheit, , , , 98
, 49. 13) Das Wunderbare, , , 99
, 50. 14) Proportion, , , 99
, 51. 15) Das Lächerliche, , , 101
, 52. C) Forderung des Begehrungsvermögens an den Künstler, , , 104
, 53. Fortsetzung, , , 106
, 54. 1) Würde in der Kunst, , , 107
, 55. Fortsetzung, , , , 108
, 56. Fortsetzung, , , , 110
, 57. Das Edle in der Kunst, , 112

§. 58. Die menschliche Form ist das Urbild der Kunst, = Seite 115
= 59. Menschendarstellung in der Kunst, = 117
= 60. Unterschied zwischen Künstler und Kunstdilettant, = = 120
= 61. Verirrungen in der Kunst, = = 122
= 62. Harmonie zwischen Vernunft und Phantasie in der Kunst, = 125
= 63. Styl in der Kunst, = = 129
= 64. Manier in der Kunst, = = 130
= 65. Farbengebung in der Kunst, = 133
= 66. Geist in der Kunst, = = 134
= 67. Characteristik der einzelnen Künste. 1) Dichtkunst, = = = 136
= 68. Verschiedene Formen der Dichtkunst, = = = 137
= 69. 2) Redekunst, = = = 141
= 70. Mündliche und schriftliche Beredsamkeit, = = = 142
= 71. Mündliche Beredsamkeit, = = 143

§. 72. Schriftliche Beredsamkeit, Seite 144
= 73. Rhetorische Figuren, = = 146
= 74. 3) Musik, = = = 147
= 75. Virtuosenschaft, = = = 151
= 76. 4) Schauspielkunst, = = 152
= 77. Fortsetzung, = = = 154
= 78. Oper, = = = = 156
= 79. 5) Mahlerei, = = = 158
= 80. 6) Mimik, = = = 160
= 81. 7) Baukunst, = = = 161
= 82. 8) Plastik, = = = 163
= 83. 9) Tanzkunst, = = = 164
= 84. 10) Gartenkunst, = = = 166
= 85. Schluß, = = = 167

Grundlegung zu einer wissenschaftlichen Aesthetik.

Allgemeine Einleitung.

Wer die Fortschritte des wissenschaftlichen Anbaues der gesammten Philosophie mit regem Interesse umschließt, wird wahrscheinlich darüber mit mir einverstanden seyn, daß, unter allen philosophischen Wissenschaften, die Aesthetik verhältnißmäßig bis jetzt noch am wenigsten bearbeitet worden sey. Allerdings häufen sich bei ihr besondre Schwierigkeiten. Der practische Künstler hat

selten philosophischen Geist und wissenschaftliche Vorkenntnisse, um das, was ein innerer Takt, ein geläutertes Gefühl, ihn erfinden, und treu dem Ideale, das er in seinem Herzen trägt, aus sich heraus in einer schönen Form darstellen hieß, auf richtige philosophische Grundsätze zurück zu führen; und wieder, von der andern Seite, hat der Philosoph gewöhnlich zu wenige Kenntnisse von dem Detail der einzelnen Künste, um dem Chaos der einzelnen artistischen Darstellungen Principien unterlegen zu können, zu denen der erfahrne Künstler nicht lächeln soll.

Bei diesem Verhältnisse der Philosophie zur Kunst wird und muß es allerdings noch lange dauern, ehe wir eine vollständige, umschließende Aesthetik erhalten können, und deshalb erkläre ich die bisher erschienenen Lehrbücher der Aesthetik fast durchgehends für verunglückte Versuche. Man höre mich, ehe man mich, dieses Urtheils wegen, irgend einer Anmaßung oder Uebertreibung beschuldigt. Gewiß habe ich Sinn für das, was für die wissenschaftliche Behandlung der

Aesthetik in neuern Zeiten durch Heydenreich, Kant, Pörschke, Snell, Heusinger und Schiller geschehen ist; aber eben diese Männer, die ich mit ungeheuchelter Verehrung nenne, haben, wie es mir scheint, darinn gefehlt, daß sie nicht bei dem Gemeinsamen aller Künste stehen blieben, sondern ihre Grundsätze ins Detail der einzelnen Künste verfolgen wollten; auch daß sie bisweilen selbst zu sehr von der Beobachtung einzelner Kunstwerke ausgingen, und die Resultate davon als Principien a priori ausgaben.

Da kein Philosoph, und wenn er auch mit der größten Anstrengung und ausschließend sich der Kunst widmen wollte, im Stande ist, alle zehn Künste ebenmäßig im Detail zu studiren; da bei so manchem schon in der Erziehung es verfehlt wurde, ihn für gewisse Künste zu kultiviren; da bei andern ein späterer Wirkungskreis, und der Aufenthalt in kleinen, oder der Kunst ungünstigen, Städten die Befriedigung ihres Bedürfnisses in Ansehung der Kunst verhindert; so läßt es sich wohl erklären, warum so viele brave

Männer und originelle Denker eben von Seiten der Kunst so manche zu entschuldigende Mißgriffe gethan haben, die von ihrer Lage unzertrennlich waren.

Nach meiner subjectiven Ueberzeugung gehört es durchaus dazu, um in der Theorie der Aesthetik etwas leisten zu können, daß man nicht allein über die Begriffe des Schönen und Erhabenen nachgedacht, sondern daß man auch sein einwohnendes Kunstgefühl, mehrere Jahre hindurch, an den Werken der schönen Kunst geübt und wenigstens es in einer Kunst bis zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht habe. Diese ästhetische Vollkommenheit setze ich aber darein, daß man eine Kunst sowohl theoretisch studirt, als practisch ausgeübt habe. Ich meine z. B. der Aesthetiker müsse entweder die Beredsamkeit theoretisch studirt haben, und in der Praxis ein guter Redner seyn; oder er müsse sich des Kontrapunctes bemächtigt haben, und in Praxi ein fertiger Spieler auf irgend einem Instrument seyn; er müsse die Theorie der Mahlerey oder der Dichtkunst ergründet haben, und Mahler oder

Dichter in Praxi seyn und dergleichen, wenn er über das Verhältniß der Theorie zum Practischen in der Aesthetik richtig urtheilen will.

Da liegt aber eben noch ein Hauptfehler. Ist es auch irgend einem gelungen, in einer Kunst sich zur theoretischen und practischen Vollkommenheit zu erheben; so schließt er dann gewöhnlich auf die übrigen Künste zu rasch, nach der Analogie, oder es schimmert seine Vorliebe und seine vieljährige Bekanntschaft mit der einen Kunst überall hindurch. Immer und immer kömmt er auf sie zurück; ununterbrochen verweilt er bei ihr. Dadurch ist in die Lehrbücher der Aesthetik so viel Unverhältnißmäßigkeit gekommen, daß immer jeder nur sich über die Kunst ausführlich ergoß, die ihm selbst am nächsten lag, und deren er sich am meisten bemächtiget hatte. Da nun Dichtkunst und Rhetorik dem Philosophen gewöhnlich am nächsten liegen; so darf es nicht befremden, daß auch diese beiden in der Ordnung am ausführlichsten von den Schriftstellern über Aesthetik bearbeitet worden sind,

dagegen die übrigen Künste von ihnen kaum erwähnt werden.

Nach meinem Urtheile folgt nun aus dieser Erfahrung so viel, daß der Philosoph, der die Künste wissenschaftlich begründen will, sich nur an das Gemeinsame aller Künste, mithin an das halten muß, was ihnen allen gemeinschaftlich zukommt, wenn man sich auf ihr Detail gar nicht einläßt. Die Aesthetik, als Wissenschaft, hat daher das ehrenvolle Geschäft, zunächst den Begriff der Kunst und ihr Verhältniß zur Natur fest zu setzen; sie muß ferner zeigen, in welcher Hinsicht der Mensch die unverkennbare Anlage zur Kunst habe; in welchem Zusammenhange die Kultur seiner übersinnlichen Vermögen zur Kunst stehe; welche allgemeine Bedingungen aus dem Anbaue jener Anlagen für die Kunst resultiren, wenn sie dem Endzwecke der Menschheit überhaupt, der alles, was den Menschen interessirt, umschließen muß, entsprechen und wenn sie selbst diesen Endzweck befördern soll; sie muß dann die Eigenschaften aller Kunstwerke nach diesen Bedingun-

gen zu beurtheilen, und ihren Werth darnach zu berechnen im Stande seyn; sie muß endlich angeben, oder mehr nur im allgemeinsten Umriß andeuten, wie in jeder einzelnen Kunst, durch die ihr eigenthümliche Rührung, die sie hervorbringen kann, die Möglichkeit liegt, den Zweck der Kunst und mit ihm den Endzweck der Menschheit zu befriedigen, und zwischen allen Künsten unter sich, eben durch Auffindung der Gemeinsamen zwischen ihnen, ein allgemeines Band auszumitteln. Ueber das Detail der einzelnen Künste erklärt sie sich gar nicht, da der Philosoph sich willig bescheidet, daß er immer nur eine oder einige Künste völlig erschöpfend würde darstellen können, wodurch, sobald die übrigen im Gegensatze vernachlässiget werden, in dem Lehrbuche selbst eine unvermeidliche Disproportion entstehen müßte.

Wenn daher die Ueberschrift dieses Werks blos Untersuchungen über das Gemeinsame aller Künste ankündigt; so meyne ich damit diejenigen Untersuchungen, die ich eben jetzt angedeutet habe. Man darf daher in dem Gange dieser Untersuchun-

gen durchaus keine ausführliche Darstellung irgend einer isolirten Kunst erwarten, aber eben so wenig auch eine blos spekulative Entwickelung der metaphysischen Begriffe, die man mit einer Wissenschaft der Künste in eine erzwungene Verbindung bringen kann.

Könnte je mein Wunsch erfüllt werden, so würden alle Philosophen, die sich mit eigenem Interesse der Bearbeitung der wissenschaftlichen Aesthetik widmen, nichts weiter bearbeiten, und allmählich zur Vollendung erheben, als was ich in diesem Versuche bearbeitet habe. Nichts weiter, als was ich hier nach meinem Plane zu stellen und zu ordnen versucht habe, gehört vor unser gemeinschaftliches Forum; alles übrige, das ganze practische Feld der einzelnen Künste, gehört für einen andern Kreis. Wäre nur einmal dieses Gemeinsame aller Kunst erst völlig erschöpfend bearbeitet, so würden sich, meyne ich, wohl unter den verdienten Künstlern der teutschen Nation noch wissenschaftliche Köpfe finden oder bilden lassen, die, im Geiste dieser Principien, und gestützt auf diese philoso-

phischen Prämissen, jeder seine Kunst isolirt, mit aller Wärme und mit der völligsten Begeisterung des Künstlers, ausarbeiteten. Der Philosoph zeichnete jedem das logische Netz und alle die Puncte vor, auf die es bei seiner Kunst hauptsächlich ankäme; er zeichnete ihm dieß deshalb vor, damit die Behandlung und Bearbeitung der Künste selbst unter sich eine gewisse Symmetrie und eine Stufenfolge der aufgestellten Begriffe erhielte; das Detail selbst aber wäre blos und einzig das Werk des schöpferischen Kunstgenies. Ein vollendeter Mahler würde dann, nicht eine Geschichte, sondern eine Wissenschaft der Mahlerey geben, die die Ausführung dessen in einem eignen Werke enthielt, was der in dieser Schrift aufgenommene Paragraph über Mahlerey blos andeutet; ein vollendeter Komponist bearbeitete die Wissenschaft (nicht die Geschichte) der Musik; ein großer Redner, er sey nun politischer oder religiöser Redner, die Rhetorik; ein großer Schauspieler, die Schauspielkunst, die so viele übrige Künste in sich concentrirt; ein großer Tanzmeister, (der aber eine seltene Ausnahme von dem gewöhn-

lichen Schlage dieser Menschen machen müßte,) die Tanzkunst; ein trefflicher Architekt die Baukunst; ein fertiger Bildhauer die Plastik ꝛc. Dann dürfte, durch das Zusammentreffen von zehn entschiedenen Künstlern, die blos so viel Kultur bedürfen, um den philosophischen Geist, der in ihrem Detail wehen soll, rein aufzufassen und das Detail ihrer Kunst mit pragmatischem Blicke und logischer Genauigkeit zu bearbeiten, eine Aesthetik zu vollenden seyn, zu welcher der Philosoph nur den allgemeinsten Umriß, nur die Prämissen, nur das, was gemeinschaftlich durch sie alle hindurch geht, geliefert hätte.

Dann würde es möglich seyn, daß, nach einer so vollständigen, und im Detail der Kunst überall mit Beispielen belegten, Bearbeitung aller zehn Künste, Vorlesungen über die Aesthetik gehalten werden könnten, die sich über ihr ganzes Gebiet verbreiteten. Der wissenschaftliche theoretische Theil enthielte blos die Basis des Ganzen, die Lehre von dem Gemeinsamen aller Künste, das, was diese Schrift ent-

wickeln soll; der practische Theil enthielte eine Charakteristik der einzelnen Künste, nach ihrem Detail, belegt mit Beispielen, die in Gedichten, Reden, Gemählden, Schauspielen, Kompositionen, Statüen und dergleichen bestünde, oder wo man den Zögling in Kunstgärten und in die höhern architektischen Kunstgebäude einführte, um seinen Geschmack daran zu üben. Daß zu diesem practischen Studium der Aufenthalt in einer großen Stadt erfordert werde, wo, durch die Masse der hier vereinigten Kunstwerke, die angehenden Zöglinge der Kunst ein freies Feld für ihre Thätigkeit erhielten; fließt schon von selbst aus diesen Prämissen.

Nicht alle, die das Bedürfniß für den höhern Anbau der Aesthetik in sich fühlen, stehen zugleich, in Hinsicht auf die Befriedigung dieses Bedürfnisses, was den practischen Theil der Wissenschaften betrifft, in so günstigen Verhältnissen, als ich. Gewiß erkenne ich es dankbar an, daß ich gegenwärtig in einer Stadt lebe, wo das Studium und die höhere Ausbildung der Kunst, seit

vielen Jahren bereits, mit glücklichem Erfolge betrieben worden ist. Wo könnte der practische Kunstsinn mehr geübt, entwickelt, geläutert, und berichtigt werden, als in dem Genusse der ästhetischen Vergnügungen, die eine Gemähldesammlung und jährliche Gemähldeausstellung, wie die hiesige; eine Kapelle, wie die churfürstliche; eine Schauspielergesellschaft, wie die, wo Opitz, Christ, Ochsenheimer, Schirmer und Madam Hartwig die ersten Rollen besetzen; und die Werke der italienischen Baukunst, die aus den Zeiten der Könige übrig sind, gewähren? wo könnte wohl der bessere Geschmack mehr kultivirt werden, als in einem Genusse, den das Zusammentreffen aller höhern und bessern Künste darbietet? —

Dieß dürfte denn wohl meine Behauptung bestätigen, daß unter allen philosophischen Wissenschaften es für keine günstiger sey, als für die Aesthetik, wenn der Schriftsteller in diesem Fache erst a posteriori, durch das Studium trefflicher Kunstwerke, das in ihm liegende Gefühl für Schönheit und Harmonie entfaltet, ehe er a priori die

Grenzen der Kunst und die Grundsätze des reinen Geschmacks aus einer, in seiner Meinung, vollendeten Theorie des Schönen ableiten will. —

Doch, um bei der Art meiner Untersuchungen nicht verkannt, und von Recensenten angefeindet zu werden, muß ich mich nun über den philosophischen Standpunct selbst erklären, aus welchem ich diese Schrift gefaßt und betrachtet zu sehen wünschte.

Seit ich die Fahne des kritischen Systems verließ, und zu dem Scepticismus übergieng, den ich in meiner populären Anthropologie weiter entwickelt habe; mußten auch meine Untersuchungen über Aesthetik eine andere Richtung und Tendenz erhalten, als diejenige war, die mir die Kritik der Urtheilskraft darbot. Soll man nun über diese, seit jener Zeit, mir eigen gewordene neue Ansicht und veränderte Tendenz einer Philosophie der schönen Künste richtig urtheilen können; so muß ich voraussetzen, daß der, der sich dieses Urtheil anmaßt, zuvor mit meiner Ansicht des Scepticismus und mit den daraus hervorgehenden

Resultaten für den Endzweck der Menschheit bekannt sey, mit einem Worte: daß er erst von der Lectüre jener Anthropologie zur Lectüre dieser Schrift übergehe, denn da ich die dort verzeichneten Principien hier nicht nach ihren Gründen deduciren und wiederhohlen kann; so muß ich manches als erwiesen voraussetzen, was sich nur aus den dort durchgeführten Principien erklären läßt, und dieß betrifft namentlich alles das, was ich über die drei Vermögen des Menschen, über den isolirten Zweck jedes dieser Vermögen und über das Zusammentreffen dieser isolirten Zwecke in dem Endzwecke der menschlichen Natur hier, bei den ästhetischen Untersuchungen, voraussetzen mußte, wo ich blos den Zusammenhang der Kunst mit jenem Endzwecke zu würdigen und die Metaphysik der Kunst mit den Forderungen der Zwecke jener drei Vermögen in Verbindung zu bringen hatte.

Um also denen, die jene Anthropologie nicht gelesen haben, und denen doch diese

Aesthetik in die Hände fällt, einigermaßen verständlich zu seyn, führe ich nur einige der allgemeinsten Resultate an, die hieher, als Prämissen, gehören, und deren Deduction dort zu suchen ist.

Das System der Philosophie, zu dem ich mich bekenne, nenne ich das sceptische, im Gegensatze gegen das ältere dogmatische, gegen das kritische und gegen das idealistische durch Fichte. Es heißt nicht in dem Sinne das sceptische, als ob es überhaupt an allem zweifelte und eine subjective Ueberzeugung von der Gewißheit der menschlichen Erkenntnisse abläugnete; es heißt vielmehr in dem Sinne das sceptische, inwiefern es jedes System, das sich mit untrüglichen, allein gültigen Principien ankündigt, in Anspruch nimmt; inwiefern es behauptet, daß kein System der Philosophie so vollendet und abgeschlossen werden könne, daß nicht eine gründliche Prüfung manche Fehler und Lücken in demselben aufzufinden vermöchte; daß jedes sich als untrüglich ankündigende System den freien Flug des menschlichen Geistes, das Gebiet des Wahren, Schönen und Guten

tiefer zu erforschen, wenigstens eine Zeitlang lähme und zur Nachbeterey und philosophischen Intoleranz verleite; daß nur das System Haltbarkeit habe und dem wahren philosophischen Bedürfnisse zusage, daß, so wie der der Geist des Menschen selbst, eines grenzenlosen Fortschritts, einer unendlichen Vervollkommnung fähig ist, an diese glaubt, und ihre Möglichkeit von dem Gange seiner Untersuchungen nicht ausschließt.

Wenn daher der Sceptiker bei dem ältern Dogmatiker zu viele Sätze aufgestellt und angenommen findet, die erst des Erweises bedürfen; wenn die ganze vorkantische Metaphysik auf einem unhaltbaren Gewebe von der erträumten Erkenntniß der Dinge an sich und ihres Verhältnisses zu den Erscheinungen beruhete; wenn der kritische Philosoph dagegen die beiden Theile der menschlichen Natur und die in ihnen gegebene Anlagen so gewaltsam von einander sondert, und ihre Trennung so weit verfolgt, daß nothwendig ein Subordinationssystem in der Moral, eine Unterordnung des sinnlichen Theiles unter den übersinnlichen,

daraus hervorgehen mußte; wenn ferner der Idealist sich blos innerhalb des Kreises seiner Vorstellungen hält, und nur durch das Bewußtwerden sich von der völligen Subjectivität des Objectiven überzeugt; und wenn endlich der Eklektiker die Blüten aus allen Systemen zusammen stellt, und daraus ein unzusammenhängendes, fragmentarisches Ganze bildet; so sucht der Sceptiker die Fehler zu vermeiden, die er an andern rügt.

Er geht, und dieß ist der Geist seiner Ueberzeugung, von den Thatsachen des Bewußtseyns aus, die ihn auf doppelte Anlagen in dem Menschen hinführen; ihm kündigen sich diese Thatsachen im Bewußtseyn als Erscheinungen (nicht als Schein) an; ihm geben sie deshalb eine blos subjective (keine objective) Erkenntniß und Ueberzeugung. Demohngeachtet reicht diese subjective Ueberzeugung hin, um ihn über seine Bestimmung völlig zu beruhigen. Denn da er in seinem Bewußtseyn die zwiefache Anlage seines Wesens wahrnimmt; so beziehet er auch diese Anlagen auf einen zwiefachen Zweck, den jeder dieser beiden Theile seines Wesens

isolirt erreichen kann. Insofern resultirt, aus dem Geiste des Scepticismus, für die Moralphilosophie ein principium mixtum, da der Scepticismus den Menschen als ein Wesen darstellt, das gemischte (nicht vermischte) Anlagen besitzt, die beide zur Erreichung eines ihnen vorgehaltenen Zweckes hinstreben. Wenn die zu weit getriebene Sonderung des übersinnlichen Theils von dem sinnlichen in dem kritischen System, wenn die zu weit verfolgte Trennung des Stoffes von der Form in der menschlichen Erkenntniß, nothwendig den sinnlichen Theil des Menschen blos als leidend am Ende darstellen, und ihm sein Mitbestimmungsrecht an dem Endzwecke der Menschheit absprechen mußte; so behauptet dagegen der Sceptiker, daß sich nur in der Wissenschaft genauer, als in der Erfahrung und in den Thatsachen des Bewußtseyns, jene beiden Theile trennen lassen; daß sie, nach dem Zeugnisse des Bewußtseyns, in einer weit innigern und unzertrennlichern Verbindung stehen, als diejenigen eingestehen wollen, die die Grenze zwischen dem a priori und dem a posteriori so weit als möglich ziehen. Und wenn denn

nun der Scepticismus, treu seinem gemischten Princip, beiden Theilen der menschlichen Natur, bei der Aufstellung des Endzwecks derselben ihre Rechte sichert und bewahrt; so muß er auch, in diesem Endzwecke, die beiden isolirten Zwecke der beiden Theile der menschlichen Natur, grenzenlosen Fortschritt und Glückseligkeit, in der Bestimmung des Menschen, nicht als subordinirt, (wie bei Kant) sondern als coordinirt aufstellen. Er gesteht es sogleich, daß diese Coordination, dieses Gleichgewicht zwischen beiden, blos idealisch, daß der letzte Punct selbst unerreichbar sey; er bescheidet sich gern, daß nur durch Kampf und Uebung die Harmonie zwischen den Kräften des Menschen hervorgebracht werden könne; aber nichts desto weniger stellt er das Ideal der ganzen menschlichen Bestimmung, dem alle moralische Wirksamkeit der Individuen entgegenstrebt, als Gleichgewicht (beide Zwecke der isolirten Theile des Menschen als coordinirt) auf.

Ist er bisher richtig und konseqvent verfahren; so darf er nun auch bei der Be-

gründung der Aesthetik einen Schritt weiter gehen. Steht alles, was auf die Kultur des Menschen hinwirkt, mit dem Endzwecke seiner Natur in genauer Verbindung; ist ohne die Annäherung an diesen Endzweck, überhaupt für ihn keine wahre, umschließende Kultur gedenkbar; so muß auch die Kunst ihren großen Beitrag zur Erreichung jenes Endzweckes entrichten, und so müssen die freien Erscheinungen, die sie darstellt, einen Ausdruck jener Ideale enthalten, die, in ihrer letzten grenzenlosen Vollendung, in dem allgemeinen Ideale der Menschheit, zusammen treffen. Zugleich eignen sich die Werke der Kunst zu einer Befriedigung der Forderungen der beiden Theile der menschlichen Natur; sie setzen von Seiten des Künstlers Fortschritt, und Streben nach Fortschritt, voraus; sie fordern, durch ihr Studium, durch den Ausdruck an Vollkommenheit, den ihnen die Menschen für Menschen geben, zum eignen Fortschritte auf; sie gewähren aber auch zugleich für den sinnlichen Theil der menschlichen Natur einen Glückseligkeitsgenuß, der reiner und bleibender ist, als alle die übrigen Genüsse,

die unsrer Organisation von außen zugeführt werden, und die auf die wohlthuende Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse berechnet sind.

Daher ist die Kunst, ob sie gleich zunächst auf das Gefühlsvermögen wirkt, doch keinesweges auf das Gefühlsvermögen allein eingeschränkt. Sie befriedigt den ganzen Menschen; denn sie steht mit seinem Endzwecke in der innigsten und unzertrennlichsten Verbindung, und zwar entspricht sie diesem Endzwecke von einer ganz eignen neuen Seite, die von der abweicht, von welcher die Moralphilosophie den Endzweck des Menschen faßt. Deshalb ist auch die Aesthetik, als Wissenschaft, ganz von der Moralphilosophie unabhängig. Ihre Verwandschaft beruht blos auf einem gemeinschaftlichen idealischen Puncte, dem sie beide entgegen streben; auf dem Wege dahin weichen sie aber unendlich von einander ab, denn wenn jenen idealischen Punct dann die Moralphilosophie durch freie Handlungen zu realisiren sucht; so nähert sich ihm die Kunst durch Hervorbringung von Er-

scheinungen, die nur einen Schein von Freiheit an sich haben.

Die Kunst besteht daher in dem Ausdrucke des höchsten Ideals der Menschheit in Formen, die einen Schein vod Freiheit an sich haben. Sie hat also das mit der Moralphilosophie gemein, daß sie beide auf den höchsten Zweck der Menschheit hinführen, und daß die Welt der Ideale ihre eigentliche Sphäre ist, aber sie weicht von ihr ab, inwiefern sie auf Hervorbringung von erscheinenden Formen, jene aber auf Hervorbringung von Handlungen, die dem Sittengesetze angemessen sind, hinwirkt. Darum ist aber auch ein Kunstwerk leichter hervorzubringen, als eine gute Handlung; denn ein freies Spiel der Phantasie, dem ein Ideal der Vernunft zum Grunde liegt, ist leichter in einer schönen Form darzustellen, als eine Handlung zu vollbringen, die nicht selten das Resultat von Kampf und langer Anstrengung ist. Dadurch wird aber keinesweges der Werth der Kunst herabgesetzt, so wenig wie der Werth der Logik, im

Gegensatze gegen die Philosophie selbst, daß sie blos zur formalen Wahrheit führt.

Daß aber ein Kunstwerk leichter hervorzubringen, als eine gute Handlung zu vollenden sey, scheint selbst die Geschichte zu bestätigen. Man gehe in die Zeiten der höhern Blüte der Künste in Griechenland; man versetze sich in die Periode des ausgehenden funfzehnten und angehenden sechszehnten Jahrhunderts nach Italien; man vergleiche damit die Zeiten Ludwigs des vierzehnten, und man wird auf eine Blüte der Künste stoßen, die unser gegenwärtiges Zeitalter nicht in dem Grade characterisirt, dagegen wird man dort den Geist der wahren Sittlichkeit vermissen, der wenigstens jetzt nicht so verdorben als damals ist.

Um aber (mit Battrux und andern) den Zweck der Kunst blos in Nachbildung der Natur und ihrer Formen zu setzen, müßte man erweisen können, daß der Zweck der Natur derselbe mit dem Zwecke der Kunst sey. Geht aber wirklich die Tendenz der Kunst, ohne welche sie nicht Kunst

seyn könnte, auf die Hervorbringung von Erscheinungen, die ein Resultat der Freiheit sind, und das Gepräge der Freiheit an sich tragen; so ergiebt es sich von selbst, daß in einer Ordnung der Dinge, deren letztes Resultat keine größere Ausbeute als ewige Nothwendigkeit giebt, ohnmöglich die Schöpfung der Kunstwerke liegen könne. Zwar liegt die Erscheinung, die Darstellung der Kunstwerke wohl in der Sphäre der Naturwelt; zwar spricht die neue hervorgebrachte Form zu den sinnlichen Werkzeugen lebendiger Wesen, und die meisten freien Kunstformen sind der Zerstörung der Naturkräfte unterworfen; aber wie ungleich mehr befriedigt die veredelte, die der Vollendung entgegenstrebende, Kunst den denkenden Geist als die sichtbare Natur! Mag immer das Schauspiel eines sich ergießenden Vesuvs; mag immer die furchtbare Wuth eines Erdbebens Schauer und Bewunderung zugleich erregen; der Ausdruck, der in einem Christuskopfe herrscht, das Göttlich-Menschliche in einer solchen Darstellung überwiegt alles, was die Natur, in ihren großen Parthieen, der veredelten Menschheit, wie sie die Kunst

darstellt, entgegen setzen kann. Wo ist übrigens in der Natur etwas Aehnliches, das der Redner kopiren könnte, der auf Hunderttausende, die auf einem Schlachtfelde oder sonst wo, um ihn versammlet sind, mit unwiderstehlicher Allmacht wirkt? Wo ist die Aehnlichkeit des Gegenstandes in der Natur, die einem Mozart die Idee zu seinem Juan und Titus; Salieri die Begeisterung zum Axur einflößen könnte? Was kopirte Milton, als er sein verlornes Paradies; was Klopstock, als er den Messias; was Wieland, als er den Oberon schrieb?

Gewiß die uns umgebende Natur hat einen ganz andern Zweck, den sie auch auf ihrem sichern Pfade der Nothwendigkeit verfolgt, als die Kunst; ja vielmehr hat sie selbst unendlich durch die Kunst gewonnen. Welches Chaos würde die sichtbare Natur seyn, wenn nicht Menschenhände sie veredelt und sie durch die Kunst verschönert hätten! Die erste Hütte, die Noth und Bedürfniß der Menschen zu bauen trieb, war der erste Versuch zu allen den unermeßlichen

Werken der Baukunst, die von einem Pole zum andern die Wohnungen vernünftiger Wesen ausmachen; der erste rohe Stein, den Liebe und Dankbarkeit auf die Ruhestätte eines guten Vaters pflanzte, war die Grundlage, von der die Plastik, mit dem erhabnen, seltsamen Gemische ihrer Formen ausgieng. Bewahre sie, die unendliche, dem Zuge einer ewigen Nothwendigkeit folgende Natur, immer die Schätze der Kunst in ihrem großen Heiligthume; sich selbst unbewußt trägt und erhält sie Gegenstände, die der Ausdruck der erhabensten Ideale ihrer reifsten Geschöpfe sind! Sie gehe ihren allgewaltigen Gang und zerstöre immer hier und da die ihr anvertrauten Werke der Kunst; der Genius der Menschheit, dem eben so die Pflege der Künste, wie der Anbau der Wissenschaften anvertraut ist, wird seine großen Bildungen, die aus der schöpferischen Kraft des Menschen hervorgehn, nicht gänzlich durch sie verrichten lassen, und an die Stelle der zerstörten, neue jugendliche Kunstwerke in einer Vervielfältigung treten lassen, die von der fortschreitenden Kultur der Menschheit im Ganzen unzertrenn-

lich ist! Wäre in diesem allgemeinen Standpuncte meine Ueberzeugung ohngefähr von dem enthalten, was man eine Metaphysik der Aesthetik nennen könnte; so darf ich nun wohl auch, ohne gegen die Bescheidenheit zu verstoßen, mit welcher sich ein Versuch dieser Art ankündigen muß, mich über die Werke meiner Vorgänger erklären, in Ansehung dessen, wo und warum ich von ihnen abweiche.

Jeder, der Kants Kritik der Urtheilskraft studirt hat, weiß, welche große Veränderung dieses Werk im Gebiete der wissenschaftlichen Aesthetik hervorgebracht hat. Die Masse von empirischen Beobachtungen, die man besonders über das, was Schön und Erhaben sey, in den vorkantischen Schriften über diesen Gegenstand findet, wurde dadurch freilich sehr erschüttert; aber offen gestehn muß ich es auch im Gegentheile, daß, seit dem Erscheinen jenes Werkes, wieder der Unfug von der andern Seite sich sehr vermehrt hat, da man in den, nach Kantischer Form abgefaßten, Lehrbüchern nur immer und immer wieder

nichts anders als die Kantischen hieher gehörigen Begriffe wiederholte und bis ins Kleinliche zergliederte. So fruchtbar nun auch einige Blicke von Kant im Gebiete der Kunst gewesen seyn mögen; so sehr sie die dankbare Benutzung des Zeitalters verdienen; so weit weicht doch gewiß der wahre Geist der Kunst von sehr vielen Behauptungen Kants ab, da nichts weniger als die Kunst die Aufstellung von bloßen Principien a priori verstattet.

Nächst Kant hat Heydenreich sich bleibende Verdienste um die Aesthetik erworben. Ist gleich der zweite Theil seines Systems der Aesthetik (dessen erster Theil beinahe zu gleicher Zeit mit der Kritik der Urtheilskraft erschien) seit zehen Jahren, ganz ausgeblieben; so hat gewiß die Aesthetik doch durch das bedeutend gewonnen, was er in die beiden Aufsätze im zweiten und dritten Bande seiner Originalideen: über die Möglichkeit einer Philosophie der schönen Kunst, in Beziehung auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft und in der Skizze einer philosophischen Theorie der

bildenden Kunst, als eine specielle Anwendung der in der ersten Abhandlung des zweiten Theils enthaltenen Grundsätze aufgestellt hat. Leicht dürften diese beiden Abhandlungen die das Dasein und die Möglichkeit einer Theorie der schönen Kunst gegen Kant, behaupten, in Verbindung mit Pörschkens Schrift, das Beste seyn, was wir in dem letzten Jahrzehend über Aesthetik, als Wissenschaft, erhalten haben. Möchte nur Heydenreich eine vollendete Durchführung seiner Theorie, die jetzt blos als Umriß gelten kann, dem Publikum nicht so lange vorenthalten.

Wenn Pörschke in seinen Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen ihn noch an Neuheit der Ideen, an kraftvoller Stellung derselben, an Originalität der ganzen Ansicht der verschiedenartigen Theile der wissenschaftlichen Aesthetik übertrifft; wenn die Schrift von Pörschke, in Ansehung der Neuheit, Kühnheit und Kraft der hingeworfenen Goldkörner einen entschiednen Werth behauptet;

so fehlt doch eben diesem Werke der innere Zusammenhang. Es sind alles Fragmente, durch welche die Möglichkeit einer Wissenschaft hindurch schimmert; aber wie sie jetzt verstreut liegen, kann man sie mehr als treffliche Sentenzen, denn als eine Bereicherung der Wissenschaft, ansehen. Zugleich weiche ich in Ansehung des Zweckes und der wahren Tendenz der Kunst ganz von ihm ab, da er die Kunst blos als eine Dienerin der Moral, nicht als ein isolirtes selbstständiges Ganze betrachtet. Er denkt sich nämlich unter der Kunst im weitern Verstande die Vernunftmethode, alle freie Erscheinungen zu Darstellungen des höchsten Guten zu machen.

Snells Kritik des Geschmacks ist ein treuer, kompendiarischer Auszug aus Kant, mit manchen eignen gutgewählten Begriffen im Detail. Im Ganzen und im System entfernt er sich aber von seinem Meister nicht; eben so wenig Michaelis.

Heusinger hat die nähere Tendenz seines Handbuchs der Aesthetik selbst

dadurch bezeichnet, daß er sie für Künstler und Kunstliebhaber bestimmte. Daher läßt sich denn auch die große Weitschweifigkeit in der Zergliederung kantischer Begriffe, von denen er nirgends abweicht, erklären.

Uebrigens enthalten alle diese Schriften, was das Detail der Künste betrifft, immer nur eine nähere und erweiterte Erörterung der Poesie und Redekunst; der übrigen Künste wird gewöhnlich nur im Vorbeigehen gedacht; alle Wünsche, die ich deshalb weiter oben aufstellte, wiederhole ich daher hier für die dereinstige Bearbeitung des Details jeder isolirten Kunst von einem großen Künstler selbst.

Bendavids angekündigte Geschmackslehre, auf die ich sehr begierig bin, ist, indem ich dieses schreibe, noch nicht in meine Hände gekommen; ich kann also nicht sagen, von welcher Seite er die Wissenschaft gefaßt habe und in welchen Puncten wir uns einander nähern, oder von einander entfernen dürften.

Schlüßlich lege ich noch, in Ansehung der wissenschaftlichen Bearbeitung der Aesthetik, mein Glaubensbekenntniß ab;

1) Es giebt eine Theorie der Kunst; aber noch sind ihre Regeln nicht vollendet;

2) Die Wissenschaft der Künste steht unabhängig und selbstständig, und ist nicht blos die Dienerin der Moralphilosophie;

3) Sie hat mit der Moralphilosophie zwar den letzten Punct, die höchsten Ideale der Menschheit, gemein, aber sie weicht auf dem Wege dahin von ihr ab. Der Zweck der Kunst ist die versinnlichte Darstellung jener Ideale in freien Formen; der Zweck der Moralphilosophie ist die, durch Realisirung der übersinnlichen Gründe guter Handlungen, bewirkte Annäherung an diese Ideale.

4) Die Aesthetik muß daher ebenfalls aus dem Standpuncte der Ideale gefaßt werden, nur sind die Bedingungen anders, unter welchen die Kunst sich dem Ideale nähert. Die Moralphilosophie vollendet ihre Annäherung an die Ideale zunächst durch das **Vorstellungsvermögen**; sie läßt keine Handlung als gut gelten, deren Gründe nicht mit Bewußtseyn dem handelnden Individuum selbst vorschweben. Die Aesthetik baut aber ihre Darstellung der Ideale auf die zunächst **vorhergegangene Rührung des Gefühlsvermögens.**

5) Das Gefühlsvermögen ist also das eigentliche Vermögen der Kunst. So wie das Vorstellungsvermögen nach Wahrheit strebt; so strebt das Gefühlsvermögen, als Medium der Kunst, nach Schönheit. Das Gefühlsvermögen und seine Befriedigung ist aber nicht die

Basis und der letzte Zweck der Kunst, sondern nur das Medium, durch welches der letzte Zweck, die Darstellung der höchsten Ideale der Menschheit in freien Formen, die auf die Hervorbringung der Rührung zwischen den menschlichen Gefühlen berechnet sind, erreicht wird. Wäre das Gefühlsvermögen selbst der Zweck und die letzte Grenze der Kunst; so gäbe es keine Theorie der Kunst. So aber ist das Gefühlsvermögen blos das Medium zwischen dem Ideale und der Kunst, und daher kann es eine Theorie der Kunst geben, die das Verhältniß und den Zusammenhang des Ideals mit der Kunst (vermittelst des Gefühlsvermögens) aufklärt und entwickelt.

6) Die Aufstellung der letzten Ideale der Menschheit muß aus der Moralphilosophie entlehnt werden,

und aus einem gemischten Princip, dem Resultate des wahren Scepticismus, hervorgehen. Diese Ideale können, als Ideale, nichts anders andeuten und verlangen, als Harmonie und Gleichgewicht zwischen dem letzten Zwecke der beiden Theile der menschlichen Natur, obgleich, nach der Natur der Ideale, die Erreichung dieses Punctes selbst, nie möglich ist.

7) Kunst und Natur sind nicht opposita, sondern juxta se posita, zwei Größen, die neben einander bestehen. Die Kunst ist nicht die Nachahmerin der Natur, da sie auf den Begriff der Freiheit gegründet ist, und die Natur in Ansehung ihrer Formen, Veränderungen und Zwecke blos an ewige Nothwendigkeit, blos an fortdauernden Kreislauf gebunden ist.

8) Der wahre Ausdruck der Kunst geschieht blos durch die schöpferischen Bildungen des Genies;

Originalität in der Hervorbringung der freien erscheinenden Formen ist der Grundzug des Genies.

9) Da die Bedingungen zur Ausbildung des Genies abhängig seyn müssen von den Idealen der Kunst selbst; so müssen auch diese Bedingungen abgeleitet werden aus den Momenten der Kultur der drei Hauptvermögen des menschlichen Gemüths überhaupt, aus den Momenten der Kultur des Vorstellungs- des Gefühls- und des Begehrungsvermögens.

10) Wenn auf diesem Wege das Gemeinsame aller Künste ausgemittelt wird; so muß mit der Darstellung dieses Gemeinsamen blos die Angabe der einzelnen Künste verbunden seyn, die Ausführung derselben im Detail aber, um jede Disproportion in der Wissenschaft der Aesthetik zu vermeiden, den Künst-

lergenies in allen zehn Künsten selbst überlassen werden.

11) Die practische Aesthetik, im Gegensatze gegen die theoretische, sollte die Analyse von einzelnen Kunstwerken aus allen zehn Künsten enthalten, um den Sinn für Kunst daran zu entwickeln und zu üben, und die Prämissen und Resultate der Darstellung des Gemeinsamen aller Kunst zu bestätigen.

12) Man nehme die folgenden Paragraphen nur als einen neuen Versuch, als einen allgemeinen Umriß, als das Andeuten von Linien, die für ein wissenschaftliches Bedürfniß gezogen werden. Man rechte nicht mit mir über meine Anomalien gegen Kants Kritik der Urtheilskraft, und weise mir nicht in diesem Buche die Abschnitte und Seiten nach, die mich bekehren sollen; ich kenne sie ohnedieß. Man beurtheile mich nach Gründen; mit der Humanität, die die Künste

verlangen, und die sie ihren Kennern und Liebhabern mittheilen, und widerlege mich aus dem Geiste meines Systems, ob dieß haltbar ist, und wenn es auch von der individuellen Ansicht und Ueberzeugung des Beurtheilers noch so weit abläge.

§. 1.

Verhältniß der Kunst zur Natur.

Wir sind rings um uns her von Werken der Kunst umgeben, und schon dem ungebildeten Menschen sagt es sein Gefühl, daß das, was wir Kunstwerke nennen, wesentlich von den Producten der Natur verschieden sey. So unterscheidet er richtig den Wald, den Fluß, den Berg von dem Hause, dem Gemählde, dem Gedichte ꝛc. und indem die Hervorbringung der letztern Erscheinungen blos durch die Menschen geschehen konnte, so kann auch blos dem Menschen: **Kunst** zukommen. Kein anderes Geschöpf hat Sinn für schöne Kunst, oder besitzt das Vermögen, ein Kunstwerk hervorzubringen. Alles, was wir im Thierreiche

treffen, sind mechanische Fertigkeiten, zu denen der Instinkt das Geschöpf leitet, und blos die entfernte Aehnlichkeit der Wirkungen desselben hat einige Philosophen verführen können, den Thieren Kunsttriebe beizulegen. Die Kunst ist blos ein Erzeugniß des Menschen, und da an allen Wirkungen des Menschen beide Theile seiner Natur, der sinnliche und der übersinnliche Antheil haben; so muß dieß auch der Fall bei Werken der Kunst seyn.

(Kunst und Natur sind weder identisch, noch opposita, sondern juxta se posita; jedes kann unbeschadet des andern seinen Zweck verfolgen und erreichen.)

§. 2.

Kunst setzt Natur voraus.

Je weiter der Mensch in seiner Kultur, d. h. in der stufenweis forschreitenden Entwickelung und Ausbildung seiner gesammten Anlagen, Vermögen und Kräfte noch zurück ist; um so weniger hat er auch Sinn für

Werke der Kunst, und um so weniger besitzt er die Fähigkeit, solche Werke hervorzubringen. Dieß zeigen uns die frühesten Perioden der Kultur unsers Geschlechts, und diejenigen Völker, die in ihrer Kultur und Kunst noch gleich weit zurück stehen. Je reifer aber der Mensch wird; je genauer die Verbindungen werden, in die er mit andern Wesen seiner Art in der bürgerlichen Gesellschaft tritt; um so dringender wird auch sein Bedürfniß, sein Dasein, seinen Aufenthalt durch Werke der Kunst zu verschönern, und ihm dadurch einen neuen Gehalt zu geben. Kunst ist also ganz das Eigenthum des Menschen; Kunst ist, als Product des Menschen, von der Natur und ihren Erscheinungen wesentlich verschieden; Kunst setzt Fortschritte des Menschen in der Kultur seiner gesammten Anlagen voraus.

§. 3.
Begriff der Kunst.

Die Kunst, als ein eigner selbstständiger Zweig der menschlichen Kultur betrachtet,

besteht in dem Ausdrucke des höchsten Zweckes der Menschheit in Formen, die einen Schein von Freiheit an sich haben. Die gesammte Kultur des Menschen ist ein Werk, ein Resultat seiner Freiheit; daher muß auch das Gute und das Schöne durch diese Freiheit hervorgebracht werden. Die Hervorbringung des Guten durch Handlungen ist die Aufgabe der Moralphilosophie; die Hervorbringung des Schönen, die Aufgabe an die Kunst. Das Schöne, inwiefern es, von unserm Gefühle unabhängig, auf der Wahrnehmung von freien Formen beruht, kommt uns entgegen in der Erscheinungswelt, aber nicht, inwiefern sie dem Zuge der ewigen Nothwendigkeit folgt, sondern, inwiefern sie, durch den Einfluß der menschlichen Freiheit, modificirt wird zur Versinnlichung der höchsten Zwecke der Menschheit. Das, was die Moral erreichen will und soll, stellt die Kunst als erreicht dar; sie zeichnet Formen, die das zu seyn scheinen, was der Mensch durch Handlungen erst werden soll, vollendet in sich selbst durch Freiheit.

§. 4.

Begriff einer Wissenschaft der Kunst.

Es liegt in dem Menschen ein doppeltes Streben; ein Streben, Kunstwerke hervorzubringen und nach Gesetzen hervorzubringen, und ein Streben, die hervorgebrachten Kunstwerke nach Regeln zu beurtheilen. Die Wissenschaft nun, die die Regeln und Gesetze aufstellt, nach welchen Kunstwerke theils hervorgebracht, theils beurtheilt werden sollen, heißt: Aesthetik. Ob es nun gleich nach den Anlagen der menschlichen Natur und nach dem Begriffe der Kunst selbst, eine solche Wissenschaft geben muß; so wird doch ihre Aufstellung dadurch sehr erschweret, daß beide Theile der menschlichen Natur, in Hinsicht auf das Zusammenschmelzen ihrer isolirten Zwecke zu Einem Endzwecke, Antheil an der Begründung jener Regeln haben, und daher das, was auf der Vereinigung von sinnlichen und übersinnlichen Anlagen zu Einem Ganzen beruht, nie ganz

nach seinen letzten Gründen aufgeklärt werden kann.

§. 5.

Kunstgefühl.

Da alle Werke der Kunst ein Abdruck der in dem Menschen enthaltenen Vorstellungen und Gefühle sind, und da die meisten Künstler mehr dem Drange ihres Genies und einem innern sichern Tacte ihrer Gefühle folgen, als daß sie das hervorgebrachte Kunstwerk entweder selbst vorher nach allen Regeln der Kunst entworfen hätten, oder nach diesen Regeln beurtheilen könnten; so folgen auch die meisten Künstler und Dilettanten dem Zuge dieses Gefühls. Der erste Eindruck aber und das augenblickliche Wohlgefallen, das bei der Betrachtung der Kunstwerke sogleich in uns entsteht, ist unmittelbar, uninteressirt, nothwendig und ohne Bewußtseyn eines Zweckes. Dem Gegenstand, der dieses innere Wohlgefallen, unter diesen Bedingungen

hervorbringt, legen wir Schönheit bei, und nennen ihn ein Werk der Kunst.

§. 6.

Geschmack in der Kunst.

Geschmack nennen wir im Allgemeinen das Vermögen, den innern Zustand des Wohlgefallens an einem Kunstwerke auszudrücken, und ein Kunstwerk richtig zu beurtheilen. Er kann theils blos ein Resultat der Ausbildung jenes innern Gefühls, theils die Fertigkeit seyn, jenes Gefühl auf die allgemeinen Gesetze der Kunst zurückzuführen und dadurch sein Urtheil zu modificiren. Deshalb herrscht in den Abstufungen desselben die größte Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit.

§. 7.

Nothwendigkeit einer Theorie der Kunst.

Ob nun gleich der größte Theil der Menschen bei der Betrachtung und Beurtheilung

der Werke schöner Kunst sich, während seines ganzen Lebens, blos an sein Gefühl hält, woraus denn auch die unendliche Verschiedenheit des Geschmacks und der Urtheile der Menschen über Werke der Kunst zu erklären ist; so leuchtet es doch schon von selbst ein, daß eine nähere Bekanntschaft mit den Gesetzen, die in dem Menschen der Hervorbringung und Beurtheilung der Werke schöner Kunst zum Grunde liegen, ein sehr wesentliches Erforderniß für die höhere Kultur eines denkenden und fühlenden Wesens seyn müsse, weil nur durch diese Fähigkeit es möglich ist, den Geschmack zu reinigen und zu bilden, und seine Urtheile über Werke der Kunst zu berichtigen und zu veredeln.

§. 8.

Metaphysik des Ideals der Kunst.

Die Vernunft ist in dem Menschen, in ihrer höhern Function, das Vermögen der Ideale. Das höchste Ideal, das sie auf-

zustellen vermag, vereinigt die beiden isolirten Zwecke der menschlichen Natur, den Zweck des grenzenlosen Fortschritts und den Zweck der Glückseligkeit, zu einem harmonischen Ganzen. Zwar kann das Gleichgewicht zwischen beiden Zwecken nie ganz erreicht werden, und alles, was der Mensch, während der Periode seines Daseins, zu erreichen fähig ist, ist blos eine allmählige, durch unendliche Abstufungen modificirte, Annäherung an jene Harmonie. Die Vollendung, das Gleichgewicht selbst bleibt, so weit, so grenzenlos und so ewig auch der Mensch fortschreiten und sich diesem Ziele, selbst in allen künftigen Perioden seiner Existenz nähern mag, unerreichbar. — Dieses Ideal, das unbedingte Ideal der Freiheit, ist auch das Ideal der Kunst. Wenn dieses Ideal, in seiner Unendlichkeit gedacht, den freien Willen zum Entschlusse führt, sich ihm durch Handlungen zu nähern; so bewirkt dieses Ideal, in seiner Unendlichkeit gefühlt, den freien Entschluß, es zu versinnlichen, und in den Kreis des menschlichen Lebens herabzuziehn durch Formen und Erscheinnngen, die auf jenes Ideal

hindeuten, und es durch die Rührung, die sie erzeugen, wieder dem Gefühle näher bringen. Deshalb ist auch das Gefühlsvermögen das Medium zwischen dem Ideale und der hervorgebrachten Kunstform. Hätten wir nicht jenes Ideal, so ermangelten wir auch der Rührung des Gefühlsvermögens, die die Werke der Kunst hervorbringt. Deshalb steht das Ideal höher, als das Gefühlsvermögen; deshalb steht das Gefühlsvermögen unter seinem Einflusse, und deshalb kann nicht das Gefühlsvermögen, sondern das Ideal, als die Grundlage der Kunst in dem Menschen betrachtet werden. Wäre das Gefühlsvermögen selbst diese Grundlage, so gäbe es keine Theorie der Kunst; da aber das Ideal höher steht, als das Gefühlsvermögen, so ist die Theorie der Kunst dadurch begründet und gerettet.

§. 9.
Verhältniß des Gefühlsvermögens zur Kunst.

Das Gefühlsvermögen ist das Medium, das jenes Ideal mit der Kunst verbindet. Das

Ideal und seine Einwirkung auf das Gefühlsvermögen ist die nothwendige Bedingung der Kunst; das Kunstwerk, der Ausdruck jener Rührung, die freie Form, die dieser Rührung ihr Dasein verdankt, ist das Resultat jenes Ideals und das Product jenes vermittelnden Vermögens.

(Was für die Handlungen des Menschen, das Bewußtseyn des Begriffes der Gründe der Handlungen, durch das Medium des Vorstellungsvermögens, ist, das zwischen dem Ideal und den Handlungen mitten inne steht; das ist für die Hervorbringung der Kunstwerke, in Angemessenheit zu dem Ideale, das Gefühlsvermögen, das zwischen dem Ideale und der Kunst mitten inne steht.)

§. 10.

Verhältniß des Gefühlsvermögens zur Theorie der Kunst.

Da die Kunst und die durch sie hervorgebrachte Darstellung und Versinnlichung des Ideals der Menschheit zunächst von dem

Gefühle abhängig sind; so scheint es schwer und fast ohnmöglich zu seyn, eine Theorie der Kunst, eine Wissenschaft zu entwerfen, die das Gefühl bei der Versinnlichung und Darstellung jenes Ideals, im Augenblicke der Rührung, im Momente der Wahrnehmung des Gefühls selbst, leiten soll. Da aber das Ideal der Menschheit eben so innig sich im deutlich gedachten Endzwecke, als im unermeßlichen Gefühle, ankündigt; so muß auch im Bewußtseyn des Menschen eine Analyse dieses Gefühls möglich seyn, obgleich durch jede Analyse desselben sein Feuer selbst vermindert wird. Es giebt daher gewiß eine Theorie der Kunst, eine Wissenschaft, die den Zusammenhang zwischen dem Ideale und der Versinnlichung desselben durch freie Formen, in Hinsicht auf das Medium des Gefühlsvermögens, darstellt, obgleich diese Theorie noch lange nicht vollendet ist, und auch nicht eher, als nach einer vollständigen Analyse des Gefühlsvermögens, in ihrer Vollendung versucht werden kann.

§. 11.

Kunstgenie.

Die höhere Rührung, die durch die deutliche oder dunkle Vergegenwärtigung jenes Ideals im Gefühlsvermögen entsteht, und die sich in dem Drange und Bedürfnisse ankündigt, in diesem Augenblicke der Rührung, eine Form hervorzubringen, die ein versinnlichter Ausdruck jenes Ideals in irgend einer Modification, in welcher das Gefühl und die Rührung desselben das Ideal verklärte und auflösete, ist; bezeichnen wir mit dem Namen: Kunstgenie. Ohne diese höhere Rührung kann man wohl etwas Künstliches, aber kein Kunstwerk hervorbringen; ohne diese Rührung ist alles blos Kopie und sclavische oder verdorbene Nachahmung. Mit dieser Rührung aber erwacht und erstarkt der schöpferische Flug des Genies; dieser Rührung verdanken wir die ewig denkwürdigen Gegenstände der Bewunderung, die die Kunst in allen Jahrhunderten bei den kultivirten Völkern hervorgebracht hat, und diese Rührung kündigt sich dem Künstler in

solchen unwillkührlichen Ueberraschungen an, daß er, nach Vollendung der hervorgebrachten Form, selbst nicht weiß, wie sie durch ihn vollendet worden, und die Idee dazu aus ihm heraus getreten ist.

§. 12.

Fortsetzung.

Das Kunstgenie characterisirt sich durch eigne Schöpfungen, durch neue, noch nie da gewesene, Formen, durch Originalität. Die Bildung des Genies muß, wenn sie zur Reife in der Kunst fortführen soll, in Verbindung mit dem Studium der besten Muster in dem Zweige der Kunst, dem es sich gewidmet hat, besonders auf das Studium der Ideale selbst hinwirken. Die allgemeine Kenntniß und Vergegenwärtigung derselben ist die erhabenste Schule des wahren Künstlergenies.

§. 13.

Antheil des ganzen Menschen an der Kunst.

So wie der ganze Mensch, nach seinen gesammten Anlagen, in dem Endzwecke der Menschheit erscheint; so muß auch, da die Versinnlichung dieses idealischen Endzwecks die Aufgabe und das Ideal der Kunst ist, der ganze Mensch Antheil an dem Hervorbringen von Werken der Kunst haben. Ist in allen Vermögen des Menschen die Anlage zur Unendlichkeit; so ist sie auch in der Anlage, die ihn zur Kunst führt. Ist die Freiheit überhaupt das Vermögen, durch welches jene Anlagen zur Kultur veredelt werden; so ist auch die Kunst ein Werk der Freiheit. Bleibt jenes Ideal für alle Perioden der Kultur des Menschen der Gegenstand des Strebens; so bleibt es auch für die Kunst der Gegenstand der edelsten und der erhabensten Rührung. Ist die Organisation das Werkzeug, durch welches das übersinnliche Wesen seine innern Zustände ausdrückt und handelt; so kann auch kein Kunstwerk ent-

stehen, ohne die durch die Organisation hervorgebrachte Realisirung des, der Vernunft und der Phantasie vorschwebenden, Ideals in einer neuen Form, die sich, als Erscheinung, den Sinnen ankündigt.

§. 14.

Begriff der Schönheit. (subjective, objective Schönheit.)

(vergl. §. 3.)

Das Medium zwischen dem Ideale und der Kunst ist das Gefühlsvermögen. Die Rührung, der das Künstlergenie bei seiner Schöpfung folgt, ist der Sinn für Schönheit. Die Schönheit selbst ist (objective) der Ausdruck, die Versinnlichung des Ideals der Menschheit in erscheinenden Formen, die einen Schein von Freiheit an sich tragen; keiner Form legen wir also Schönheit bey, die nicht unserm Gefühle von jenem Ideale zusagt. Sub-

jectiv ist sie (inwiefern sie in uns ist und dem Gefühlsvermögen zugehört) die innere Rührung, die durch die in der Form uns vorschwebende, Versinnlichung jenes Ideals, zwischen unsern Gefühlen hervorgebracht wird. Schönheit beruht daher auf der Wahrnehmung eines Scheins von Freiheit in erscheinenden Formen der Kunst, in Hinsicht auf die, durch diese Formen mögliche, Versinnlichung jenes Ideals im Gefühle. Inwiefern wir sie auch Gegenständen und Producten der Natur beilegen; insofern müssen wir an diesen Gegenständen eine Annäherung, eine Aehnlichkeit mit der Kunst, in Hinsicht auf diesen Schein von Freiheit, finden. Die Auflösung der Wahrnehmung dieses Scheins in einen Begriff, zerstört sogleich den Eindruck der Schönheit, die sich von dem Sittlichguten dadurch unterscheidet, daß das Sittlichgute das ausdrückt, was der Mensch wird und werden soll, die Schönheit aber, was dem Gefühle in hoher Rührung, als schon erreicht und vollendet, erscheint. Sollen wir daher ein Kunstwerk schön finden; so muß in der freien Form

ein Ausdruck jenes Ideals seyn. Was könnte daher wohl das Urbild aller Kunst seyn, als der Mensch, wie er idealisirt gezeichnet wird? (Darinnen liegt die Schönheit einer mediceischen Venus.) — So wie jede gute Handlung ein Schritt näher zu unserm letzten Ideale ist, ohne daß doch je das Ideal selbst erreicht wird; so ist auch in jedem Kunstwerke, (das diesen Namen verdient) ein Etwas, das sich dem Ideale der Schönheit nähert, ohne daß doch je das Urbild der Schönheit selbst erreicht werden könnte, da die Versinnlichung des letzten Ideals der Menschheit in freien Formen eben so wenig in seinem letzten Puncte möglich ist, als die Realisirung dieses letzten Punctes in Handlungen. Je reifer nun der Mensch wird; je weiter und freier seine gesammte Kultur fortschreitet; je mehr seine Gefühle unter sich zur Harmonie gebracht worden; je mehr er sich zur Kenntniß und zur Annäherung an sein letztes Ideal erhebt; um so mehr entdeckt er Spuren der Schönheit in den vollendetern Werken der Kunst. Schönheit selbst aber liegt nicht an sich in den Erscheinungen und in

den Formen außer uns; denn sonst müßten auch die Thiere diese Schönheit entdecken; sie ist vielmehr ein Eigenthum unsers Gefühlsvermögens; sie ist, als Gefühl, unmittelbare Rührung, die aus dem gefühlten Zusammenhange der freien Form mit dem Ideale der Menschheit hervorgeht. Die Formen der Kunst außer uns veranlassen aber diese Rührung, dieses Wohlgefallen; darum tragen wir den innern Zustand auf diese durch Freiheit hervorgebrachte Erscheinungen über. Der freie Mensch erkennt sich selbst und findet sich wieder in den Formen seiner Freiheit; er ahnet die Vollendung seines unermeßlichen Ideals durchs Gefühl, die durch die Handlungen des Willens nie errungen wird; er ahnet diese Vollendung im Gefühle, und diese unermeßliche (mehr oder weniger dauerhafte) Rührung ist die Rührung, die uns den Genuß der Schönheit giebt. Es ist der **Genuß** unsers Ideals **im Gefühle**, statt daß in der guten Handlung die **Annäherung** an jenes Ideal sichtbar wird. Tragen wir diese Schönheit auf ein außer uns existirendes Object in der Erscheinungswelt

über, oder auf einen durch die Natur selbst hervorgebrachten Gegenstand; so muß die Form, die, als Erscheinung, unter den Gesetzen der Nothwendigkeit wahrgenommen wird, einen Schein von Freiheit an sich tragen, nach welchem unserm unmittelbaren Wohlgefallen daran der mehr oder weniger dunkle Begriff zum Grunde liegt, daß ein solches Kunstwerk, eine solche erscheinende Form, eigentlich nur durch eine Wirkung der menschlichen Freiheit in Angemessenheit zu jenem gefühlten Ideale hervorgebracht werden könne. Blos die Aehnlichkeit mit der Kunst und der Schein von Freiheit giebt der Natur Schönheit und nicht umgekehrt; blos durch ihre Verwandtschaft mit dem, was die menschliche Freiheit hervorzubringen vermag, blos durch das scheinbare Idealische in ihr erhält die Natur Interesse für uns. Demohngeachtet ist die Kunst von der Natur ausgangen; demohngeachtet kann sie die Formen der Natur nachbilden. Das bildende Genie muß aber die Natur zu übertreffen suchen, weil der Geschmack an die Freiheit des Menschen größere Ansprüche als an

die Natur macht. Daher, eben wegen des Menschlichen in ihr, reißt die Kunst mehr zu sich hin, als die Natur. Eine Alpengegend hat viel Treffliches; aber der sterbende Sokrates übertrifft sie unendlich. Darum wirkt auch die Kunst so viel, wenn sie moralische Begriffe ausdrückt und personificirt, d. h. wenn sie Ideen versinnlicht durch eine erscheinende Form. Dadurch gewann die Kunst so unendlich bei den Griechen; es war der Abdruck, der Abglanz, der Wiederschein eines gefühlten Ideals, einer versinnlichten Idee. So wirken also wegen des Zusammenhangs zwischen allen menschlichen Gefühlen, die Gefühle des Wahren und des Guten mit bei dem Gefühle der Schönheit, und es ist keine Annäherung an das Ideal des Gefühlsvermögens gedenkbar, die auf Kosten, oder mit Hintansetzung und Aufopferung der Ideale des Vorstellungs- und Begehrungsvermögens geschehen sollte.

(Des innigen Zusammenhangs ohngeachtet, der zwischen allen drei übersinnlichen Vermögen des Menschen statt findet, ist doch das Gefühlsvermögen, als isolirtes Vermögen, unabhängig von jenen beiden

Vermögen, und daraus, daß wir das höchste Gute ebenfalls im Gefühle wahrnehmen können, folgt noch nicht, daß die Kunst blos eine Dienerin der moralischen Welt und ein Ausdruck ihres Zweckes sey.)

§. 15.

Unterschied zwischen Kunst und mechanischer Fertigkeit.

Das Gebiet der Kunst ist ein in sich vollendetes und abgeschlossenes Ganze. Die nothwendige Bedingung eines Kunstwerks ist, daß es eine Form ausdrücke und hervorbringe, die den Schein der Freiheit an sich trage. Dadurch wird die Kunst wesentlich von der mechanischen Fertigkeit unterschieden; die blos auf einer festgesetzten oder angenommenen Bewegung des menschlichen Körpers beruht. Deshalb sind Fechten, Reiten, Voltigiren, Schwimmen, Schreiben, Schaukeln rc. keine Künste; sie bringen keine neuen Formen hervor und tragen nicht das Gepräge der Freiheit. Die hohe genialische Rührung des Gefühlsvermö-

gens ist ihnen fremd, und das letzte Ideal der Menschheit wird weder durch sie befördert noch versinnlicht dargestellt. Mag immer Geschicklichkeit und Fertigkeit, mag immer ein gewisser, nach Regeln geordneter, Mechanismus dazu gehören, um sich ihrer zu bemächtigen; so sind sie doch nicht Kunstwerke.

§. 16.

Princip der Eintheilung der Künste.

Die Eintheilung der Künste kann nicht nach ihren Wirkungen geschehen, da diese so ungleich auf den Menschen sind, und sich nach dem individuellen Geschmacke modificiren, wo der eine bald von dieser, der andere bald von jener Kunst mehr angezogen wird, je nachdem die niedern oder die höhern Vermögen bei ihm mehr entwickelt sind. Wir können die Künste daher nicht nach ihrem verschiedenartigen Eindrucke auf die Menschen klassificiren; wir müssen sie vielmehr nach dem Gesichtspuncte aufstellen, wo die Freiheit des Menschen mehr oder weniger Antheil

an ihnen hat. Je höher das Spiel dieser Freiheit in den Künsten ausgedrückt ist; um so mehr nähern sie sich dem letzten Ideale der Menschheit. In Hinsicht aber auf die Anlage des Menschen, alles, was erscheint und sinnlich wahrgenommen wird, unter den Formen von Raum und Zeit wahrzunehmen, zerfallen sie in Künste des Raums und in Künste der Zeit.

§. 17.

Künste der Zeit.

Die Künste, die in der Zeit erscheinen, deren Character daher auf dem Nacheinandersein der Formen beruht, sind:

1) Dichtkunst; (Poesie)
2) Beredsamkeit; (Rhetorik)
3) Tonkunst; (Musik)
4) Schauspielkunst.

§. 18.

Künste des Raumes.

Die Künste, die in dem Raume erscheinen, deren Character also das Zugleich-

und Nebeneinandersein der Formen ist, sind:

1) Mahlerei, mit allen ihren Zweigen: Landschaftsmahlerei, Blumenmahlerei, Portraitsmahlerei, Historienmahlerei;

2) Mimick; (Zeichensprache)

3) Baukunst; (Architektur)

4) Plastik; (Bildhauerkunst; Stuckaturkunst; Schnitzkunst;)

5) Tanzkunst;

6) Gartenkunst.

§. 19.

Doppelter Zweck der Künste.

Die Künste können, wenn ihr Endzweck auf die gesammte menschliche Natur berechnet seyn, und wenn ihr Ideal versinnlicht werden soll, sich keinen höhern Zweck

vorzeichnen, als durch die hervorgebrachte Rührung des Gefühlsvermögens, den Menschen theils zu veredeln, theils zu vergnügen. Das letzte Ideal des Menschen enthält Fortschritt und Glückseligkeit zugleich in sich; durch jede Befriedigung des Fortschritts wird das Wesen des Menschen veredelt; durch jede Befriedigung der Glückseligkeit wird ihm Vergnügen gewährt. Die Kunstwerke, die jenem letzten Ideale entsprechen, befriedigen daher auch den Menschen in beiden Rücksichten.

§. 20.

Bedingungen, unter welchen die Künste Vergnügen gewähren.

Das Vergnügen, das die Künste gewähren, gehört zunächst dem Körper an, und ist eine Befriedigung des Strebens nach Glückseligkeit. Zwar sind beide Theile unsers Wesens so innig verbunden, daß die Grenzlinie, wo die Zustände des einen auf-

hören, und die Zustände des andern beginnen, nicht völlig erschöpfend gezogen werden kann; aber für den wissenschaftlichen Behuf gehen wir doch zunächst von der Wirkung aus, die sich in einem der beiden Theile des Menschen hervorstechend ankündigt. — In Hinsicht auf das Vergnügen, das die Kunst dem Menschen zur Befriedigung seines Bestrebens nach Glückseligkeit gewährt, muß durch die Darstellung der Form des Kunstwerkes

1) ein unmittelbar gefallender Eindruck auf die dabei interessirten Sinne, (z. B. in der Mahlerei: auf das Gesicht; in der Musik: auf das Gehör ꝛc.)

2) ein Uebergang des unmittelbaren äußern Eindrucks in eine Rührung der dem Gefühlsvermögen zukommenden sinnlichen Gefühle;

3) eine Harmonie zwischen dem sinnlichen Eindrucke und dem ihm entsprechenden übersinn-

lichen Gefühle — ein Fortpflanzen des von außen zugeführten Vergnügens zum Antheile des übersinnlichen Theiles daran —

hervorgebracht werden. Wird der Sinn, durch den der Eindruck wirklich geschah, zunächst vergnügt; so wird, durch dieses Schwelgen in der unmittelbaren Wahrnehmung der Kunstform vermittelst des Sinnes, ein sinnliches Gefühl im Gefühlsvermögen angeregt, das seine Befriedigung und sein Vergnügen, wegen des innigen Zusammenhangs beider Theile unsers Wesens, sogleich auch dem übersinnlichen Gefühle mitgetheilt. Jede Rührung, sie sei nun ursprünglich geistig oder sinnlich, durchbebt unser ganzes Wesen und theilt sich den Gefühlen beider Gattungen mit.

§. 21.

Bedingungen, unter welchen die Künste veredeln.

Der Fortschritt unsers übersinnlichen Wesens ist an die grenzenlose Veredelung der

drei Vermögen, die ihm zugehören, an die Veredelung des Vorstellungs- des Gefühls- und des Begehrungsvermögens gebunden. Soll die Kunst, durch ihre freien Formen, veredeln; so muß sie den Fortschritt dieser drei Vermögen befördern. Soll sie ihrem letzten Ideale entsprechen; so muß sie die Bedingungen erfüllen, die aus der Natur und Beschaffenheit jedes dieser drei isolirten Vermögen für die Hervorbringung und Bildung von Kunstwerken hervorgehen. Jedes dieser Vermögen hat nämlich seinen eignen Kreis von Forderungen, die es an den Künstler thut, der sich von der hohen Rührung, ein Kunstwerk hervorzubringen, ergriffen fühlt.

§. 22.

A) Forderungen des Vorstellungsvermögens an den Künstler.

Die Tendenz des Vorstellungsvermögens überhaupt ist Wahrheit. Verlangt nun,

in Hinsicht auf seinen Zweck, das Vorstellungsvermögen: Wahrheit von dem Kunstwerke, so wird unter Wahrheit in der Kunst die der Vollendung sich nähernde Uebereinstimmung der freien Erscheinung mit dem vorgestellten Ideale verstanden. Alle Vollendung ist unerreichbar; aber die Annäherung an sie ist möglich, und je näher der Künstler diesen Forderungen kommt, um so näher rückt er dem Ideale.

Die Wahrheit aber in Werken der Kunst verlangt:

§. 23.

1) Einheit.

Die Einheit in der Darstellung eines Kunstwerks besteht in der bestimmten und möglichst einfachen Entwerfung desselben nach einem festen Plane und in der Festhaltung und Durchführung dieses Planes im Detail der freien Form. Es muß daher alles wegfallen, was den Hauptgegenstand nicht in ein helleres Licht stellt, oder seine

höhere und erschöpfende Versinnlichung befördert.

§. 24.

2) Korrectheit.

Der mechanische sowohl, als der geistige Theil des Kunstwerkes müssen korrect seyn; die Reihe von Vorstellungen, die dabei zum Grunde liegen, und die seine Hervorbringung bewirken, müssen unter sich im nothwendigen Zusammenhange stehen; sie müssen mit sich selbst übereinstimmen und hervorgehen aus den ewigen Gesetzen der Vernunft, die für die Richtigkeit und regelmäßige Verbindung der in dem Kunstwerke ausgedrückten Vorstellungen, als letzter Maasstab, dienen. Diese Korrectheit kann aber auch mechanisch seyn und das Aeußere der Darstellung betreffen; daher muß das Kunstwerk ganz reinlich, ohne Lücken und unter der zweckmäßigsten Verarbeitung der Materie erscheinen, denn in einem Kunstwerke ist selbst der kleinste Fehler nicht zu entschuldigen.

Reinlichkeit ist die zweckmäßige Genauigkeit der Darstellung; sie ist kein Verdienst, sondern Schuldigkeit. — Daß aber überhaupt die Korrectheit so sehr in Werken der Kunst vermisset wird, liegt dem größten Theile nach in der Erziehung des Künstlers. Ein junger Dichter verstößt gegen die Grammatik und Prosodie; ein junger Komponist gegen den Kontrapunct; man sieht ihm, der schönen Gedanken wegen, nach, man lobt ihn über seine eigne Erwartung — und verdirbt ihn. Der Erzieher muß die größte Strenge von dieser Seite frühzeitig anwenden, ohne doch das Genie niederzuschlagen; alles andere läßt sich späterhin leichter nachholen und vergüten, nur nicht die eingerissene Nachlässigkeit in Hinsicht auf Korrectheit. Daraus entspringt der traurige Fehler der meisten Künstler, die wohl zu ihrer eignen Befriedigung — aber nicht zur Befriedigung des Kenners arbeiten. Ein korrigirtes Gedicht ist besser als drei neue incorrecte; aber der Erzieher verbessere nicht selbst, flicke nicht seine eignen Gedanken hinein, sondern deute blos dem jungen Künstler die Puncte an, die und warum sie verbessert werden müssen. Nur der, der das Kunstwerk selbst geschaffen hat, vermag auch am besten die fehlerhaften Stellen, im Geiste des Ganzen, zu ver-

bessern. Der Lehrer muß nie, selbst die trefflichsten Gedanken, dem Zöglinge aufdringen; ein selbst gefundner Gedanke ist besser und gewährt dem Finder eine reinere Freude, als zwei aufgedrungene. — Wird nun aber der Zögling sogleich frühzeitig an diese Korrectheit gewöhnt; so wird sie ihm, sein ganzes Leben hindurch, zum Bedürfniß; er wird immer strenge gegen sich seyn, und an der Form seiner Werke feilen, um ihnen immer mehr äußere und innere Wahrheit zu geben.

§. 25.

3) Natürlichkeit.

Nichts verstößt mehr in der Kunst gegen die Wahrheit, als das Gewaltsame in der Verbindung der einzelnen Theile eines Kunstwerkes. Nur, wenn diese Theile durch sanfte, leichte Uebergänge verschmolzen sind, überraschen sie den Beobachter, und deuten ihm gewissermaßen an, wie in der Natur der Gegenstände selbst ein allgemeines Band statt findet, das der Künstler vermittelst seines Gefühls, glücklich aufgefunden hat. Wer

sich von der Natur entfernt; wer einem Gegenstande schöner Kunst Eigenschaften und Beziehungen beilegt, die mit ihm sich nicht vereinigen lassen; der entfernt sich von der Wahrheit in der Kunst.

Unnatürlich würde es z. B. seyn, wer in der Musik ein Recitativ in Des dur schlösse, und die unmittelbar darauf eintretende Arie in A dur anfangen ließe. Unnatürlich wäre es, für den Ausdruck der Rührung und Wehmuth A dur; oder zur Bezeichnung einer jovialischen Freude Des dur zu wählen. (Wohl könnte zur Freude, die Feierlichkeit bezeichnen soll, das letztere gewählt werden.)

§. 26.

4) Vollständigkeit.

Die Vollständigkeit besteht in dem Dasein aller einzelnen Theile, aus denen das Ganze besteht, und in dem Ebenmaase, das sowohl zwischen diesen Theilen im Einzelnen, als auch in ihrem Verhältnisse zu dem Ganzen herrschen soll. Ein Kunstwerk, dem etwas fehlt, das wesentlich erforderlich wäre

zur Erreichung des Zweckes, den es befördern soll, ist unvollständig und verfehlt seines Eindruckes.

§. 27.

5) Ordnung.

Die Ordnung beruht auf der Richtigkeit der Stellung und der Vertheilung der einzelnen Gegenstände des Kunstwerks zur Hervorbringung eines Totaleindruckes. Jeder einzelne Theil muß auf dem Orte stehen, wo er hingehört und dieser Ort kann in jedem Kunstwerke nur einer seyn, der, wenn er verfehlt wird, die Ordnung des Ganzen unterbricht und den Eindruck vermindert. Unordnung herrscht da, wo die Gesetze der Verbindung der Theile unter sich verletzt worden sind. Das sicherste Mittel zur Ordnung ist der richtige Entwurf, um den Geist auszudrücken, der das Kunstwerk characterisiren soll. Uebrigens ist bei Kunstwerken, die unter der Form der Zeit erscheinen, z. B. bei Reden, Gedichten, Kompositionen rc. das Gesetz der Ordnung eben so un-

nachlaßlich, als bei Kunstwerken, die im Raume wahrgenommen werden, z. B. bei Gemählden, Statuen ꝛc.

§. 28.

6) Treue.

Die Treue besteht in der Darstellung des Wesentlichsten und des Eigenthümlichsten, des eigentlichen Characters, der eben diesem Kunstwerke, als freier Erscheinung, zukommt. So z. B. darf in dem Gemählde, in dem Gedichte ꝛc. dem Gegenstande nicht geschmeichelt, er darf aber auch nicht entstellt, er muß vielmehr so geschildert werden, wie er wirklich erscheint, und nach den Eigenschaften, die ihm in der That zukommen.

§. 29.

7) Deutlichkeit.

Die Deutlichkeit zeigt sich in der lichtvollen Darstellung der unterscheiden-

den Merkmahle jedes einzelnen Theiles des Kunstwerkes. Dadurch wird die Uebersicht des Ganzen erleichtert, und dadurch thut der wahrgenommene Zusammenhang der Theile und ihres Verhältnisses unter einander wohl.

§. 30.

8) Umfang.

Jede Kunst hat ihre natürlichen Grenzen; man kann die Tugend nicht tanzen, und das Epigramm nicht mahlen. So hat auch jedes einzelne Kunstwerk seine Grenzen. Sobald diese Grenzen überschritten sind; sobald hört die Wahrheit auf. Durch diese Grenzen wird aber auch der Umfang, der einem Kunstwerke, seiner Natur nach, zukommt, genau bestimmt. Wenn dieser Umfang überschritten wird; so entsteht bei dem Betrachter Verdruß und Ekel.

Der Baßsänger, dessen Stimme, als Künstler, durch natürliche Grenzen bestimmt wird, der aber im Diskante Töne erzwingen wollte, würde Gelächter und Ekel erregen.

§. 31.

9) Durchführung und Haltung des Characters.

Jedes Kunstwerk hat, als ein isolirtes Ganze, seinen eigenthümlichen Character. Dieser Character, wodurch es zu einem selbstständigen Ganzen wird, ist wesentlich von der Eigenschaft der Vollständigkeit (§. 27.) verschieden, die wir von einem Kunstwerke verlangen. Wird nun dieser Character verfehlt; ist er nicht hervorstechend zu erkennen; ist er durch andere Gegenstände verdunkelt und versteckt; ist man von ihm gewaltsam zu andern fremdartigen Gegenständen übergegangen; so fehlt dem Ganzen die Wahrheit.

So hat z. B. jede Sinfonie, jedes Lied, jede Ode ihren eigenthümlichen Character. Die Haltung des Characters in der Oper: Axur von Salieri und des unterbrochenen Opferfestes von Winter muß anders seyn, als die Haltung des Characters im rothen Käppchen und im Apotheker und Doctor. — Diese Haltung des Characters bewundern wir so

sehr in den Werken der Schillerschen Muse. Wie fest ist nicht sein Franz Moor in den Räubern; wie bestimmt der Marqvis Posa im Karlos; der Verrina im Fiesko; die Luise und Milfort in Kabale und Liebe gehalten.

§. 32.

Beschluß.

Wo also durch die Wahrnehmung einer freien Erscheinung, die wir Kunstwerk nennen, die Begriffe von Einheit, Korrectheit, Natürlichkeit, Ordnung rc. in uns angeregt werden; da legen wir dem Kunstwerke Wahrheit bei, und denken uns die durch die freie Form in uns hervorgebrachten Begriffe als Eigenschaften des Kunstwerkes selbst. Wo die entgegengesetzten Begriffe, z. B. Unordnung, Unvollständigkeit, Dunkelheit, Undeutlichkeit rc. in uns, bei der Betrachtung eines Kunstwerkes, hervorgebracht werden; da tragen wir diese Begriffe ebenfalls als Eigenschaften auf das Kunstwerk über.

§. 33.

B) Forderungen des Gefühlsvermögens an den Künstler.

Die Künste sollen den Menschen auch insofern veredeln, inwiefern ihre freien Formen, so wie sie den Forderungen des Vorstellungsvermögens entsprechen, ebenfalls die Forderungen des Gefühlsvermögens erfüllen. Den Forderungen des Gefühlsvermögens liegt aber das Ideal der Schönheit zum Grunde, das, inwiefern es Ideal ist, durchaus subjectiv seyn muß. Wenn daher Schönheit als Forderung des Gefühlsvermögens an die freien Kunstformen aufgestellt wird; so ist damit nicht die objective Schönheit gemeint, (§. 14.) sondern es wird nur, nach der Analogie der Erweckung übersinnlicher Begriffe im Vorstellungsvermögen durch die freien Kunstformen, von diesen Kunstformen eine Rührung des Gefühlsvermögens verlangt, wodurch dem gefühlten Ideale dieses Vermögens Genüge geleistet und durch die Ver-

wandlung des Gefühls in einen Begriff jene Puncte verlangt werden, die wir nun als Forderungen des Gefühlsvermögens an dem Künstler aufstellen. — Sobald die freie außer uns erscheinende Form diesen Forderungen zusagt; sobald legen wir diese Forderungen, (die auf einen innern Zustand des Gefühls, und auf die Verwandlung des Gefühls in Begriffe hinführen) dem Kunstwerke, das uns erscheint, als Eigenschaften bey.

Die Schönheit aber in Werken der Kunst verlangt:

§. 34.

1) Anmuth.

Die Anmuth besteht in der unmittelbaren Rührung des Gefühls. Jedes Kunstwerk, das dieser Forderung entsprechen soll, muß sogleich, bei der Wahrnehmung, beim ersten Anblicke auf das Gefühlsvermögen, vermittelst der Anschauung, einen bestimmten Eindruck hervorbringen,

und zwar muß dieser Eindruck in dem Bewußtwerden eines unmittelbaren Wohlgefallens, ohne alle Rücksicht auf Zweckmäßigkeit und ohne alle Vergegenwärtigung der Regeln der Kunst bestehen. Einem Kunstwerke, das, durch die bloße Anschauung, dieses Gefühl des unmittelbaren Wohlgefallens in uns anregt, legen wir: Anmuth bei.

§. 35.

2) Leichtigkeit im Ausdrucke.

Die Wahrnehmung der Leichtigkeit im Ausdrucke ist wieder eine Sache des Gefühls. Mag es übrigens dem Künstler selbst leicht geworden seyn, oder nicht, sein Kunstwerk zu entwerfen; genug in der Darstellung muß eine Leichtigkeit herrschen, die das Gefühl unmittelbar interessirt. Sie schließt alles Schwerfällige, Bizarre, Uebertriebene, Steife und Trockne von sich aus, wodurch das Gefühl, bei der Betrachtung des Kunstwerkes, zurückgestoßen wird.

§. 36.

3) Mannigfaltigkeit.

Wenn das Vorstellungsvermögen über die Ordnung der, in einem Kunstwerke zu einem Ganzen verbundenen, Theile und über die Vollständigkeit, die durch sie hervorgebracht wird, urtheilt; so spricht das Gefühl für den Eindruck, den die Theile, als Theile — in ihrer Mannigfaltigkeit — hervorbringen. Wenn das Vorstellungsvermögen das erscheinende Isolirte als Einheit denkt; so spricht dieses Isolirte zu dem Gefühle als ein Mannigfaltiges. Soll nun dieses Mannigfaltige das Gefühl nicht zurückstoßen; so muß, durch das Wahrnehmen des Mannigfaltigen im Gefühle, die Anregung eines unwillkührlichen (d. h. unabsichtlich veranlaßten, und nicht aus dem Begriffe resultirenden) Interesse entstehen, das uns eben zu dem Mannigfaltigen im Kunstwerke hinzieht.

Ein Beispiel mag es versinnlichen. Ich betrachte eine Landschaft von Klengel. Die isolirten Theile dieses Kunstwerkes sol-

len eine untergehende Sonne, eine von ihr bestralte Flur, Felder, Menschen- und Thiergruppen, Buschwerk und Wasser seyn. Noch ehe ich daran denke, das Schöne in dieser Verbindung analysiren zu wollen, nehme ich das Mannigfaltige, als Mannigfaltiges, wahr. Diese untergehende Sonne erweckt in mir, bei ihrem letzten Strale auf eine lebensvolle Welt, ein schwermüthiges Gefühl, aber dieses Gefühl ist das Gefühl eines unwillkührlichen Interesse an der Mannigfaltigkeit der hier erscheinenden Formen. — Sobald das Ganze (aber immer noch als Erscheinung betrachtet) einen Totaleindruck auf das Gefühl macht, und dieser Totaleindruck unmittelbares Wohlgefallen erregt; sobald legen wir ihm auch Anmuth bei. — Reflectiren wir späterhin über das Kunstwerk, so wird es eine gedachte Mannigfaltigkeit und Anmuth.

§. 37.

Fortsetzung.

Die Mannigfaltigkeit der einzelnen Formen in einem Kunstwerke, in Beziehung auf das Ganze des Kunstwerkes

selbst, muß aber auch so angelegt und vertheilt seyn, daß, aller dieser Mannigfaltigkeit ohngeachtet, ein Totaleindruck möglich ist. Die Mannigfaltigkeit der Theile muß daher weise berechnet seyn, damit nichts den Hauptgedanken (den vorzüglichsten Gegenstand, um den sich alles herumdreht) störe. Nur, wo dieser verwischt oder von der Masse der übrigen ihn umgebenden Gegenstände gleichsam betäubt und ins Dunkle gestellt wird; da artet die Mannigfaltigkeit ins Ueberladene aus und stört die Deutlichkeit des Ausdrucks eben so sehr, als das unwillkührliche Interesse an den angeschauten Formen.

Der Einheit ohnbeschadet können z. B. sechszehn und mehrere Instrumente zu einer einzigen Sinfonie oder Kantate vereinigt wirken, sobald nur ihr gegenseitiges Verhältniß so weise angelegt und berechnet ist, daß der Hauptgedanke immer überall hindurchschimmert.

§. 38.

4) Erhabenheit.

(Das Erhabne zu isoliren und eine von dem Gefühlsvermögen unabhängige Theorie des Erhabnen aufzuführen, habe ich mich nicht entschließen können. Ich sehe es als einen großen Verstoß gegen die systematische Ordnung in unsern ästhetischen Lehrbüchern an, daß man eine Theorie des Schönen und Erhabnen von allen übrigen ästhetischen Untersuchungen trennt, und sie, gleichsam als die einzige Hauptsache, allen übrigen Lehrsätzen vorausschickt. Denn so wichtig und unentbehrlich auch für die Aesthetik diese Untersuchungen sind; so sind sie doch weder die einzigen, noch auch diejenigen, um die sich das Ganze ausschließend herumdreht. Sie sind Theile des Ganzen und kommen da vor, wo sie im Systeme hingehören — Gewundert habe ich mich, daß selbst die trefflichsten Köpfe sich von der, durch das Herkommen sanctionirten, Form nicht haben losreißen können, die Lehre vom Schönen und Erhabnen von den übrigen ästhetischen Untersuchungen, ganz zu isoliren und ausschließend zu bearbeiten. Dieser Fingerzeig wird hinreichend seyn, um wenigstens die Ursache des, von mir für das Erhabne in dem

Systeme der Aesthetik gewählten, Platzes anzudeuten.)

Wenn Schönheit die versinnlichte Unendlichkeit durch die harmonische und vollendete Form gewährt; so wird das Gefühl des Erhabnen in uns bei der versinnlichten Unendlichkeit der vollendeten Größe, oder bei der Wahrnehmung der Annäherung an diese Vollendung erregt; es sey nun physische oder moralische Größe. Am Fuße des Gotthards fühlen wir Größe, denn das Bild der versinnlichten Unendlichkeit schwebt uns vor, und wir tragen den, in dem Bilde aufgeregten, Begriff der Unendlichkeit auf etwas Sichtbares über, das wir nicht erreichen können durch unsre physische Kraft. — Am Kreuze Jesu fühlen wir Größe, denn das Bild der versinnlichten moralischen Unendlichkeit wird in uns erweckt durch die erhabne Aufopferung des Erlösers. — Wir fühlen Unendlichkeit, wenn wir Hallers Ewigkeit lesen, da die Sprache in diesem Gedichte zur Bezeichnung des Erhabnen hinaufgeläutert ist. — Die Vernunft, die den Gedanken des Unendlichen und Unermeßlichen umschließt, zeichnet dem Willen

ein unendlich Erhabnes zu realisiren vor; die Phantasie, die das Bild des Unendlichen entwirft, hält sich an das Erhabne, das in freien Formen dargestellt (nicht durch Handlungen realisirt) werden soll. Die Vernunft kennt daher nur ein relativ Erhabnes, dem sie sich durch Fortschritt, Anstrengung und Aufopferung zu nähern sucht; für die Phantasie giebt es aber ein absolut Erhabnes, weil sie an die Grenzen der Endlichkeit für die darzustellende Form gebunden ist, die sie nie zu überschreiten vermag.

§. 39.

Fortsetzung.

In Hinsicht auf unser Gefühl, ist das Gefühl des Erhabnen ein gemischtes Gefühl, ein Gefühl des Angenehmen und Unangenehmen zugleich (statt daß das Gefühl der Schönheit ein rein angenehmes Gefühl ist), denn mit dem angeregten Gefühle der Bewunderung und des Staunens über die wahrgenommene Größe ist das Gefühl der Ohnmöglichkeit vermischt, sie entweder

sogleich, oder auch jemals, zu erreichen, und diese **Mischung des Gefühls** ist die eigentliche Stimmung, die das Erhabne gewährt.

Der Anblick einer nahen und ungeheuren Felsenmasse z. B. flößt uns Bewunderung, aber auch die Besorgniß ein, daß sie über uns stürzen könne. Der ausgetretene alles verwüstende Strom; der unaufhaltsam um sich greifende Brand einer großen Stadt; der Sieg der Tugend über alle Reize und Schrecknisse der Sinne, über Verführung, Gewinn und Glanz, über Verfolgung Schmerz und Tod, erwecken das Gefühl des Erhabnen, aber nur auf **zwiefach** verschiedne Weise.

§. 40.

Fortsetzung.

Die Mischung in dem Gefühle des Erhabnen beruht daher theils auf einem **unangenehmen** Gefühle, das sich in dem Unvermögen der Sinne zeigt, nicht länger der eindringenden Uebermacht widerstehen zu **können**; theils auf dem **angenehmen**

Gefühle der alles Vermögen der Sinne übersteigenden und siegenden Kraft der Freiheit und der Vernunft. Darum paaren sich in dem Gefühle des Erhabnen so oft Entzücken und Schrecken, und deshalb söhnen wir uns so leicht mit dem Erschreckenden darinnen aus, nur um das Entzücken, das damit gemischt ist, nicht zu entbehren. Darum scheuen wir keine Gefahr, um zum Genusse des Erhabnen im Gefühle zu gelangen, ob wir gleich die damit unvermeidlich verbundenen Schrecknisse im Voraus sehen. Das Große in der moralischen Welt giebt uns ein Entzücken, das nur die an einem moralischen Wesen wahrgenommene Vollendung gewähren kann; aber dieses Entzücken ist gemischt mit der Besorgniß, daß diese Größe den äußern Verhältnissen und ihrem Drucke erliegen möchte, und mit der Verlegenheit, daß wir vielleicht nie uns selbst bis zu dieser Höhe emporarbeiten werden. Die Größe in der physischen Welt mischt im Gefühle des Erhabnen Entzücken und Schrecken, weil die Phantasie von der einen Seite durch die Macht der Freiheit fortgerissen und erhoben, von der andern aber durch die Gewalt der

Sinne niedergeschlagen und durch die Ahnung eines physischen Uebels beunruhigt wird.

§. 41.

5) Feierlichkeit.

Das Feierliche ist eine Abart des Erhabnen, und kann blos einem Gegenstande zukommen, der durch seine Größe und Erhabenheit schon auf unsre Phantasie und Vernunft zugleich gewirkt hat.

Feierlichkeit hat eine Ode auf Gott, weil wir uns bei Gott das Erhabenste denken, das unsre Vernunft und Phantasie aufzufassen vermag. Feierlich ist der Augenblick des Todes, weil die Vorstellungen des Todes, der Unsterblichkeit rc. an sich Größe haben. — Feierlich ist der Marsch, der eine Eroberung, oder einen andern großen Vorgang der politischen Welt ausdrückt, der uns an die erhabnen Thaten großer Menschen erinnert. — Steht es in unsrer Gewalt, einem Gegenstande oder Vorgange, (z. B. einer Einweihung; der Einsegnung eines Jubelpaares rc.) Feierlichkeit zu geben; so wecken wir, um unsern Eindruck nicht zu verfehlen, das Gefühl des Erhabnen.

§. 42.

6) Licht in der Darstellung.

Das **Licht** in der Ausarbeitung eines Kunstwerkes besteht in der, durch den fürs Ganze berechneten Eindruck nothwendig gewordene, hervorstehende und gehobene Behandlung **der** einzelnen Theile des Kunstwerkes, die den Hauptgedanken desselben ausdrücken. **Schatten** hingegen ist die, durch den fürs Ganze berechneten Eindruck nothwendig gewordene und **künstliche**, Verdunkelung **derjenigen** Theile des Kunstwerkes, die den Hauptgedanken blos unterstützen und leiten, seinen Ausdruck aber keinesweges vermindern sollen. — Sollen Licht und Schatten in richtigem Ebenmaase stehen; so muß das Ganze, **nach seinem Detail**, harmonisch angelegt und für jeden Gegenstand, der vorkommt, so viel Klarheit oder Verdunkelung vertheilt seyn, als er nach seiner Stellung, Haltung und Symmetrie, für das Ganze bedarf. Die größte und sicherste Behandlung des Lichtes, die ihren Eindruck auf das Gefühl nicht verfehlt, heißt: der

ästhetische Glanz. — Der Maasstab für Licht und Schatten ist zunächst eine Sache des Gefühls, nicht des Begriffes.

Zeichnet sich irgend ein Kunstwerk sehr durch seine ganz harmonische Vertheilung des Lichtes und Schattens aus; so ist es die sehr berühmte Nacht von Correggio in der hiesigen Gallerie. Das Christuskind und dessen Mutter sind gleichsam von einem überirdischen Glanze beleuchtet, während daß die übrigen Gegenstände im Schatten stehen. — In Hinsicht auf Dichtkunst wissen Matthison und Kosegarten Licht und Schatten weislich zu vertheilen. Ich erinnere nur an das Elysium des erstern, und an das Geständniß des letztern. — In der Musik hat Mozart diese Vertheilung in voller Gewalt, mehr aber in seinen spätern Arbeiten, als in seinen frühern, wo er sich in der zu starken Instrumentalbegleitung (besonders der blasenden Instrumente) zu sehr gefiel. Meisterhaft ist da wohl in jeder Hinsicht sein Titus, den er nur zwei Jahre vor seinem Tode schrieb, und der, da er keinen Buffon enthält, ungleich weniger bekannt ist, und ungleich seltner gesehen wird, als es dieses vollendete Meisterstück verdient, das mehrmals studirt werden muß, um es ganz zu begreifen.

§. 43.

7) Kraft in der Ausführung.

Die Kraft eines Kunstwerkes besteht in der Sicherheit der Erreichung des Eindrucks, auf welchen jedes Kunstwerk berechnet ist. Da nun in jeder Kunst der Eindruck auf eine eigne Art sich zeigt und nach der individuellen Richtung dieser Kunst berechnet seyn muß; so modificirt sich auch die Kraft des Eindrucks nach jeder Kunst insbesondere. In der Beredsamkeit und Dichtkunst ist sie entweder ruhige, erleuchtende, aufklärende, oder erschütternde Ueberzeugung; in der Musik ist sie entweder mild übergehende, oder sanft hinschwebende, oder sich hebende und furchtbar eingreifende Rührung und Erschütterung. Ueberall aber bearbeitet sie das Gefühlsvermögen, und wirkt zunächst auf dasselbe ein.

§. 44.

8) Reichthum und Fülle in der Vollendung.

Der Reichthum und die Fülle in der Vollendung bestehen in der Bemächtigung, Umschließung und Ausführung alles dessen, was dem Kunstwerke den Totaleindruck sichert. Die Armuth des Künstlers wird sichtbar, wenn er sein Süjet nicht durchzuführen, oder sich nur einzelner Theile und Partien desselben zu bemächtigen wußte. Reichthum und Fülle schließen jede Lücke aus, stehen aber von der andern Seite mit der weisen Sparsamkeit in Verbindung, die sich vor Ueberladung und vor Herbeiziehung fremden Stoffes, um die eigne Armuth zu verbergen, bewahrt. — Es ist schwer zu bestimmen, was in Werken der Kunst mehr zurückstoße, ob die sich aufdringende Armuth und Dürftigkeit, die sich überall durch das zu wenig ankündigt; oder die ekelhafte Ueppigkeit, die wir in der Poesie und Rhetorik: Bombast und Schwulst nennen, und die ein übertriebener

Grad des erlaubten ästhetischen Luxus ist, der zwar Reichthum aber nicht Verschwendung, Glanz aber nicht Pracht, verlangt.

§. 45.

9) Naivetät.

Das Naive ist (nach Schiller) eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird. Von der Natur gingen wir aus; zu ihrer Einfachheit sollen wir zurückkehren. Das Erinnern an sie geschieht durch das Naive, das uns mit Wehmuth erfüllt, weil es uns an einen Zustand erinnert, von dem wir uns durch Konvenienz und durch den Zwang der bürgerlichen Gesellschaft getrennt fühlen, und dem unser Herz doch zusagt. Diese Wehmuth in unserm Gefühle bebt dann durch unser ganzes Wesen hin. — Dem Naiven steht das Affectirte, das Unnatürliche, das Gezwungene entgegen, das auf einem verfehlten Streben nach Natur beruht. —

Das Naive ist in der Konversation ein in reifere Jahre wiedertönender Nachklang

der ersten unbefangenen Jugend, ein Fortdauern ihrer einfachen Sitten. Sobald als dieses auf die Rechnung von Dummheit, Einfalt und Bizarrerie gebracht werden muß; sobald ist der Eindruck des Naiven verschwunden. Das Naive muß unsre Achtung zu verdienen und zu erhalten wissen; Kopf und Herz müssen dabei interessirt werden. Dann spricht es uns mit einem unwiderstehlichen Zauber an. — Aller Mängel in der Ausführung ohngeachtet, macht doch Kozebue's Gurli in den Indianern in England (als versinnlichter Ausdruck des Naiven) einen großen Effekt.

§. 46.

10) Kontrastirung der Bilder.

Das ewige Einerlei ermüdet und stößt zurück; zur höhern Belebung des Interesse gehört daher der Kontrast. Er leitet die Aufmerksamkeit auf scheinbar entgegengesetzte Partien, söhnt aber, sogleich im Augenblicke des Auffassens derselben, den Kenner mit dem Kontraste dadurch aus, daß er ihm, vermittelst des gefühlten Mediums

des kontrastirenden Gegenstandes mit dem Hauptgedanken im Kunstwerke, die innere Harmonie zwischen beiden Gegenständen ahnen läßt. Schwerer ist es, die Rechte des Kontrastes in der Kunst dann zu vertheidigen, wenn er nicht mehr scheinbar, sondern wirklich ist, wenn also der Kontrast keine Harmonie mit dem Hauptgedanken erlaubt, wenn das Medium zwischen dem Hauptgedanken und dem Bilde, in welchem der Kontrast liegt, sich weder im Gefühle ankündigt, noch in der Natur der versinnlichten Gegenstände selbst liegt. Denn der Kontrast soll den Eindruck des Ganzen nicht unterbrechen, sondern erhöhen; ein wirklicher Kontrast muß aber nothwendig das erste hervorbringen. — So lange der Kontrast gefühlt wird, wirkt er mit Stärke; sobald er gedacht wird, vermindert sich der Eindruck.

So z. B. kontrastirt der Eintritt des ganzen Orchesters mit Trompeten und Pauken auf ein sanftes Flötensolo, das die Violinen pizzicato begleiten. Eben so liegt Kontrast in einem Gedichte, das die furchtbaren Scenen eines Gewitters mit der Ruhe, die darauf folgt, schildert. Man denke an Kosegartens Arkona, um die Wir-

kung des Kontrastes in der Poesie wahr zu finden.

§. 47.

11) Kühnheit.

Die Kühnheit in Werken der Kunst besteht theils in der gewagten Auswahl der Bilder, theils in der versuchten Zusammenstellung derselben unter sich. Die Kühnheit zeigt sich also in der Gruppirung von Bildern, die in der Natur selbst nie verbunden erscheinen, und vielleicht selbst in der Kunst noch nie verbunden waren. Sie bringt den Beobachter auf einen Augenblick in die Verlegenheit, ob die Verbindung gelungen sey, und stört dadurch die Illusion des Eindrucks, um ihn (sobald die Kühnheit wirklich genialisch und durchdacht, d. h. in der That aufs Ganze angelegt war) mit einer nur so glücklicher getroffenen Harmonie, die dem Gefühle wohlthut, zu überraschen. — Kühnheit und Neuheit in den Bildern grenzen so nahe zusammen, daß sie leicht verwechselt werden können.

B S B
MÜNCHEN

Kühne Bilder z. B. herrschen in der Ewigkeit von Haller. Kühnheit spricht aus der ersten Rede Cicero's gegen den Catilina.

§. 48.

12) Neuheit.

Die Neuheit ist ein eigenthümlicher Vorzug des Genies. Sie bestehet theils in der Erfindung noch nie da gewesener Bilder und Gruppen; theils in der ganz originellen Darstellung bereits da gewesener Bilder zu einem neuen Ganzen, dem ein eigenthümlicher Anstrich zukommt, der davon abhängt, daß man dem dargestellten Gegenstande eine Seite abzugewinnen weiß, die uns als neu erscheint, und neue Gefühle in uns weckt. Je reifer und erweiterter unsre Fortbildung ist, um so seltner ist uns dieß Gefühl der Neuheit, aber auch dann um so wohlthuender und inniger.

Ihm entgegen steht das Alltägliche, Gemeine 2c.

§. 49.

13) Das Wunderbare.

Eine Untergattung des Neuen ist das **Wunderbare**. Es muß in ihm Neuheit und Ueberraschung enthalten seyn; dazu muß aber noch das **Ungewöhnliche**, das in seinen Gründen **nicht Durchzusehende**, das **Ueberirdische** kommen. Das aesthetisch Wunderbare ist also blos **in dem Augenblicke des Eindrucks** nicht zu begreifen; oder seine Erscheinung ist von **der** Art, daß selbst die Logik und die Philosophie überhaupt nicht zureichen, die Gründe der Erscheinung aufzuklären, (z. B. Feen, Hexen ꝛc.)

§. 50.

14) Proportion.

Die **Proportion** oder **Verhältnißmäßigkeit** besteht darinnen, daß die einzelnen Theile eines Kunstwerkes unter sich in einer solchen Verbindung stehen, daß kein

Theil den andern überwiegt, oder, nach seinem Verhältnisse zum Ganzen, absichtlich erweitert oder verkürzt ist. Es gibt in jedem Kunstwerke Episoden, d. h. eingelegte Bilder, um das Ganze zu erweitern und zu heben. Diese Episoden dürfen nun nie den Hauptgegenstand verdunkeln und das Interesse an ihm vermindern; vielmehr muß er durch sie erhöht werden, weil durch ihre Verbindung mit ihm die Monotonie, die auf ihn fallen würde, vermindert wird.

In der Mahlerei darf, bei Gruppen von Menschen, die eine Gestalt nicht eine ungewöhnliche Höhe und Größe, im Gegensatze der andern Gestalten haben, die unproportionirlich klein dargestellt würden. — In dem Romane darf kein Zweifel darüber entstehen, welche Charactere und Personen zur Episode, und welche zum eigentlichen Süjet gehören. — In der Musik muß das Thema mit seiner Ausführung in einem ähnlichen Verhältnisse stehen.

§. 51.

15) Das Lächerliche.

Das Lächerliche beruht auf dem Gefühle einer wahrgenommenen Ueberlegenheit über andere, die uns wenig oder keine Mühe gekostet hat. Wir belachen blos den Menschen, weil uns nichts das Gefühl mittheilen kann, das sich im Lachen ankündigt, was nicht einen Schein von Freiheit an sich trägt. So können wir nur dann über Thiere und andere sichtbare Gegenstände lachen, wenn sie durch Freiheit hervorgebracht zu seyn scheinen. — Es ist aber das Gefühl einer augenblicklichen Ueberlegenheit über den, den man belacht, und insofern ist das Lachen eine Befriedigung unsers Ehrgeizes und unsrer Selbstliebe. Diese Ueberlegenheit muß aber zufällig, oder uns leicht geworden seyn; weil wir über die Vollendung eines Geschäfts, das uns viele und große Anstrengung gekostet hat, nicht lachen können. — In Hinsicht auf die Sittlichkeit des Lachens darf blos die Thorheit, nicht das Laster belacht werden. Das Laster ist ein zu

ernster Gegenstand in der moralischen Welt, als daß er belacht werden dürfte.

Wir lachen über den Geizigen, wenn er sich verrechnet, wenn er falsch gezählt hat, wenn er sich in seinem Kalkul betrogen sieht. Wir belachen aber in ihm den Thoren, nicht den unmoralischen Menschen. Den letztern verachten wir. — Wir lachen über eine alte verliebte Jungfer, weil Alter und Geschlechtsliebe an sich schon kontrastiren. — Wir lachen, wenn einer auf dem Eise fällt und keinen Schaden nimmt. Wir lachen über uns selbst, wenn wir, ohne Schmerz zu fühlen, im Schnee liegen, und ein Schlitten uns umgeworfen hat. (Oft lachen wir auch, damit andere nicht zu sehr und anhaltend über uns lachen sollen.) — Wir lachen über den Tanz der Thiere, weil wir diese Bewegungen mit jenen vergleichen, die ein menschlicher Tanz enthält. — Wir lachen, wenn sich einer vor Hexen und Gespenstern fürchtet. — — Wir lachen aber nicht, wenn ein Mann sein Weib oder seine Kinder verliert; wenn ein Brand entsteht; wenn ein angesehenes Handelshaus bankerott wird; wenn einer fällt und das Bein bricht; wenn

der despotische Wille der Aeltern die erste Liebe der Jugend stört; wenn der Unschuldige verdammt und hingerichtet wird. Nur der Bösewicht kann über das Unglück und über die sittliche Verdorbenheit anderer lachen. Dann ist aber sein Lachen kein Frohgefühl, sondern die bittere Empfindung des Menschenhasses und der Ausdruck der innern Ahnung seines eignen künftigen Schicksals.

(Sobald das innere Gefühl des Lachens im Begriffe ausgedrückt werden soll; sobald bildet sich die Ironie. Will man, ohne weitere Hinsicht auf eine existirende Person, geistige oder physische Unvollkommenheit darstellen; so entsteht die Karrikatur. — Mischt sich im Ausdrucke das Gefühl des Lachens mit der Bitterkeit über die mannigfaltigen Fehler und Unvollkommenheiten der moralischen Welt; so entsteht die Satyre.)

§. 52.

C) Forderungen des Begehrungsvermögens an den Künstler.

Wenn die Künste veredeln sollen; so müssen sie auch in Harmonie mit dem Zwecke des Begehrungsvermögens stehen, und das Bewußtseyn der Sittlichkeit erhöhen und befördern. Das Gute, in seiner gebotenen Realisirung, ist zwar eine Sache des Willens; aber die Versinnlichung des Guten, der Ausdruck der Würde und des Adels der Menschheit in freien Kunstformen, reißt unwillkührlich zur Bewunderung, zur Huldigung der Tugend, zur Nachahmung des Guten hin. Zwar umschließen die Künste die Kultur des Menschen nicht, inwiefern er ein handelndes Wesen ist; auch ist die Kunst keinesweges blos ein Anhang zur Moralphilosophie, als wenn sie nicht unabhängig und selbstständig von der letztern wäre und wirken könnte; aber schon in der Wahl des Sujets wird sich der moralische Künstler ankündigen. Der moralische Künstler

ist nämlich in sich für die hohen Angelegenheiten der Menschheit erwärmt; die Vollendung des menschlichen Geschlechts durch Sittlichkeit und Tugend ist die größte Aufgabe seiner Kunst. Da er nun, bei jedem Kunstwerke, an einen gegebenen oder entlehnten Stoff gebunden ist; so wählt er, sobald ihm die Wahl frei steht, den Stoff aus Gegenständen der moralischen Welt, um dadurch dem Kunstwerke eine Fähigkeit zu geben, in dem Betrachten die erhabensten sittlichen Rührungen hervorzubringen.

Warum rührt ein sterbender Kato und Brutus; warum rührt eine Lucretia mehr, als ein Küchenstück aus der niederländischen Schule, wenn nicht (bei gleicher Haltung des Kunstwerks, als Kunstwerk.) der Gegenstand, der dem moralischen Interesse zusagt, nothwendig eine höhere Rührung hervorbringt, als der, der uns von Seiten der Moralität gleichgültig läßt? — Leopold von Braunschweig in den Fluten muß mehr interessiren, als der Apollo Belvedere; — der Tod Jesu von Graun mehr als die Zauberflöte; das Stabat mater mehr als eine Sinfonie von Haydn. Hierauf beruhet vorzüglich auch die Gewalt der religiösen

Musik, der religiösen Beredsamkeit und Dichtkunst. Freilich sobald als die Form dafür so schlecht oder so unbedeutend ist, daß der Stoff gleichsam durch die Form erdrückt wird; sobald muß auch das, dem Sujet nach minder wichtige, der Form nach aber vollendetere, Kunstwerk als Kunstwerk, und blos von der artistischen Seite genommen, das Uebergewicht behaupten. Nur, wenn beide am formellen Gehalte gleich sind, neigt sich das Interesse des moralischen Menschen mit Vorliebe und mit unwillkührlichem Zuge hin zu dem moralischen Sujet.

§. 53.

Fortsetzung.

Die erhabnen Begriffe der Sittlichkeit, die entweder dem Künstler bei der Entwerfung seines Kunstwerkes vorschwebten, oder die, vermittelst der durch das Kunstwerk hervorgebrachten Rührung, zwischen den Gefühlen geweckt werden, legen wir dann dem Kunstwerke, das sie veranlaßte, als Eigenschaften bei. Hieher gehören denn

§. 54.

1) Würde in der Kunst.

Die Würde eines Objects überhaupt besteht in der freien Harmonie mit moralischen Zwecken. Von dem Menschen wird sie durch Handlungen erworben; in der Kunst wird sie, durch Versinnlichung moralischer Zwecke, dargestellt. Die Würde in der Kunst zeigt sich also in der Harmonie des Kunstwerkes mit moralischen Zwecken. Ein Kunstwerk, das der Sittlichkeit des Menschen zuwider ist, oder sie untergräbt, kann einem moralischen Wesen nicht wohlthun, sondern muß zurückstoßen. Ein Kunstwerk, das blos sinnliche Gefühle aufregt, kann den Menschen nicht völlig, nicht auf die Dauer befriedigen, denn er ist nicht blos Thier, nicht blos sinnliches Wesen. Jedes Kunstwerk muß daher eine bestimmte Beziehung auf Sittlichkeit haben, und beiden Zwecken der menschlichen Natur zusagen, wenn es den Menschen ganz befriedigen und ihm das Gefühl der Unendlichkeit, versinnlicht in einer erscheinenden

und durch Freiheit hervorgebrachten Form, gewähren soll. Würde, als Eigenschaft, legen wir also dem Kunstwerke bey, in welchem wir eine Wirkung der menschlichen Freiheit, wegen des Ausdrucks der höchsten moralischen Zweckmäßigkeit, wahrnehmen.

§. 55.

Fortsetzung.

Die Würde, inwiefern sie durch die Kunst versinnlicht dargestellt wird, spricht noch tiefer zu dem Menschen, als wenn sie blos im Begriffe erscheint. Denn die Kunst erreicht dann den höchsten Grad ihrer Vollendung, die möglichst höchste Stufe ihrer Annäherung an das Ideal, wenn sie das Gute unter der Form der vollendeten Schönheit darstellt. Der Grund aber, daß die versinnlichte Würde stärker wirkt, als die im Begriffe ausgedrückte, ist der: weil die Würde, die im Begriffe vorkommt, eine Handlung voraussetzt, die aber, als Erscheinung, an einen einzigen Augenblick, und mit ihrem Effekte an das Interesse dieses Augen-

blicks gebunden ist; die Würde aber, die versinnlicht in der Kunst erscheint, etwas Bleibendes (Immanentes) ist, da sie an die Dauer des Kunstwerkes, das sie ausdrückt, gebunden ist, und, inwiefern sie bleibend ist, dem Menschen ein Bild des Uebersinnlichen, ein Bild seines innern Characters gewährt, der in der Handlung sich ausdrückt, aber der Handlung, als solcher, das Gepräge des Bleibenden nicht mittheilen konnte. So erkennt sich gewissermaßen das Gemüth selbst (nach den Gründen seiner Handlungen) in Kunstformen wieder, die der Vergänglichkeit der vorüberströmenden und sich verdrängenden Handlungen des Menschen zur Hülfe kommen durch die Ewigkeit, die sie ankündigen und durch die sie der reißenden Zerstörung der Zeit zu trotzen scheinen. Der innere Mensch erkennt sich in der äußern Form wieder; er erblickt den Wiederschein seiner eignen Vortrefflichkeit; er erkennt in diesem Wiederscheine die Magie des Idealischen, das in ihm wirkt und vorwärts strebt; er fühlt sich unwiderstehlich angezogen von dem Kunstwerke, denn es ist ja sein, aus ihm gleich-

sam herausgetretenes, Ideal, sein erhabenstes Heiligthum, das sorgfältig verborgene Geheimniß seiner fortschreitenden Vollkommenheit und seiner höher steigenden sittlichen Reife. — Der Reiz, die Schönheit, die an der Kunstform, als Form, entdeckt wird, ist der erscheinende Ausdruck der unerklärbaren und nie völlig darzustellenden Schönheit, die in unserm Bewußtseyn um gute Handlungen schwebt, die uns in der Rückerinnerung erscheinen und deren Andenken wir mit hoher Rührung erneuern.

§. 56.

Fortsetzung.

Der wahre Künstler, der seine natürlichen Anlagen zur Vollkommenheit führen will, wird daher besonders seine moralischen Vermögen veredeln. Ist nun das Talent für die Kunst in ihm vorhanden; so wird es, durch sittliche Ausbildung, immer reifer und immer mehr für die höchste, vollendete Schönheit und ihre Darstellung ent-

wickelt werden. Der moralische Künstler wird in den unermeßlich mannigfaltigen Formen, die er schaffet, also immer sein inneres sittliches Gefühl ausdrücken, und so mannigfaltig als der Stoff für freie sittliche Handlungen ist; so mannigfaltig müssen auch die Formen seyn können, die der Künstler für den Ausdruck moralischer Zustände wählt. Man befürchte also keine Armuth, keine Einförmigkeit, keine Monotonie, wenn die Künste, durch Anschließung ans Moralische, nach höherer Würde streben; vielmehr ist keine Welt so reich und mannigfaltig in ihren Gestalten und Abwechselungen, als die moralischen. Auf diesem Grund und Boden kann die Kunst noch ihre mannigfaltigste Neuheit suchen und ihre freiste Pflege finden. Das unermeßliche Gefilde der Tugend (und leider auch des Lasters) läßt uns nicht am Stoffe verarmen, der der Bewunderung und Rührung (so wie auch der Verabscheuung) fähig ist. — Die Kunst selbst muß aber bei dieser Richtung unendlich gewinnen; denn so lange als das moralische Bedürfniß das höchste im Menschen bleibt, muß auch alles,

was dieses Bedürfniß befriedigt und versinnlicht, sein Interesse und seine Rührung erregen, und was könnte beide mehr erregen, als der Ausdruck des Guten im Schönen, die liebliche Verschmelzung beider zu Einem Ganzen!

§. 57.

2) Das Edle in der Kunst.

Wenn die Würde in der Kunst sich zunächst an den Stoff, an den darzustellenden Gegenstand, hält; so bezieht sich das Edle in der Kunst hauptsächlich auf das Verhältniß, in welchem der aus der sittlichen Welt gegriffene Stoff mit der Form steht, unter welcher er erscheint. Das Edle in der Kunst ist eine sanfte Mischung des Edlen in dem Stoffe mit dem Edlen in der Form, und zeigt sich in der freien Harmonie zwischen dem glücklich gewählten und glücklich dargestellten sittlichen Stoffe, wo in dem Ausdrucke jener Harmonie die höhere moralische Tendenz nicht zu verkennen ist.

Klingers Medea auf dem Kaukasus ist edler, als die Medea in Korinth. Sein Giafar ist edler, als sein Faust. — Göthens Werther bleibt bis zum letzten Augenblicke ästhetisch edel, weil er nicht durch das Laster, sondern durch ein überwältigendes Gefühl fällt. — Edler als Schillers Fiesko ist sein Ferdinand Walter. Karl Moor scheint zwischen beiden mitten inne zu stehen. Deshalb fühlen wir uns auch bei Walters Tode mehr erschüttert, als bei dem Untersinken des Fiesko; deshalb interessirt auch (ohne die Schuld des Dichters) der Schluß des Fiesko nicht in dem Grade, wie der Schluß von Kabale und Liebe. — Eben so ist es mit Dom Karlos. Der höchste Grad des moralischen Interesse fällt in den Augenblick, wo Posa stirbt. Höher kann der Affekt des Zuschauers nicht steigen, da der Dichter den Character des Posa höher, als die Charactere des Karlos und Philipps gestellt hat. Da Posa fällt; so muß sich nothwendig das Interesse an dem Schicksale der beiden andern vermindern, so sehr auch die ästhetische Kunst im fünften Acte aufgeboten ist, um, selbst nach Posa's Tode, gleichsam diesen Tod vergessen zu machen und das Interesse von ihm hinweg auf Karlos zu wenden. Karlos ist

zu wenig, selbst als Mensch von bloßer tiefer Empfindung, als daß er für uns das Bild des sterbenden Posa zu verdrängen vermöchte. —

Das Edle in der Musik hat die nämlichen Bedingungen. Der edle Ausdruck der Empfindung ist es, der eigentlich uns so innig an Mozarts Werke fesselt, weil er diesen Ausdruck so sicher zu finden wußte. Wie sehr ist er nicht in der ersten Arie des Sextus und in der letzten der Vitellia im Titus gehalten. Wie trefflich hat ihn Salieri im ersten Duett des Axurs gefunden. Wie ist er in Grauns Tod Jesu durchgeführt. Dieses Oratorium ist beinahe schon vor funfzig Jahren geschrieben, und dennoch sind die Arien: Ihr weichgeschaffnen Seelen ꝛc. So stehet ein Berg Gottes ꝛc. Singt dem göttlichen Propheten ꝛc. von Seiten des Edlen nicht übertroffen worden.

Ein Ecce homo in der Mahlerei ist der Triumph der Kunst, denn die Würde des unschuldig Leidenden vereinigt sich mit dem Edlen der Darstellung.

In der geistlichen Beredsamkeit haben Zollikofers, Reinhards, Marezolls Reden dieß Edle. — In der Poesie zeichnen sich Geßner und Voß besonders durch edle Simplicität aus.

Das Entgegengesetzte des Edlen in der Kunst ist das Gesuchte, Gezierte, Affektirte, Kleinliche, Spielende, Kindische und Pretiöse.

---

§. 58.

Die menschliche Form ist das Urbild der Kunst.

Die Kunst muß sich, da sie auf Versinnlichung beruht und da sie Formen schaffet, die einen Schein von Freiheit an sich tragen, allezeit, auch in Hinsicht auf diese Formen, an ein Urbild halten, dem sie ihre Formen zubildet. Selbst das Uebersinnliche kann sie nur unter der Bedingung ausdrücken, daß sie es versinnlicht und daß sie ihm eine erscheinende Form gibt. Unter allen Formen der Erscheinungswelt ist aber die des Menschen die edelste und vollendeteste; sie ist gleichsam der sinnliche Ausdruck eines Wesens, das hohe Ideale in seinem Innern verschließt, und erhält da-

durch selbst einen Schimmer des Idealischen, das sonst in der vergänglichen Welt der Erscheinungen nirgends eine Spur zeigt und entwickelt. — So wie die Natur selbst, in ihren Gebilden, von den niedrigsten Stufen des Daseins, die alle durch erscheinende Formen ausgedrückt werden müssen, sich heraufarbeitet zur Form des Menschen, als des Urbilds aller Vortrefflichkeit in der sichtbaren Welt; so kann auch die Kunst alle Formen der sichtbaren Natur (sie mögen nun Formen für diesen oder für jenen Sinn seyn) nachbilden und veredeln. Ihren Triumph aber feiert sie in der Nachbildung der menschlichen Form und in der Veredlung derselben zu dem Grade, daß sie die Mängel und Fehler, die (in Hinsicht auf äußere Form) das Individuum bisweilen treffen, hinwegwirft und eine Form zeichnet, wie sie der ganzen Gattung angemessen ist, inwiefern durch eine sinnliche Form ein übersinnliches Wesen mit unermeßlichen Idealen sich ankündigt.

Diesem Bedürfnisse verdanken die Gottheiten Griechenlands ihr Dasein; bei einer Venus, bei einem Apollo, bei einer

Hebe ꝛc. lagen die Formen von Individuen zum Grunde, aber diese individuellen Formen (zugeführt durch die Anschauung existirender, sinnlich reizender Wesen) wurden idealisirt für ein Urbild der ganzen Gattung. Dieses Urbild der Gattung, das für diese Erde zu fleckenlos war, wurde in den Olymp versetzt und die idealisirte Menschheit zum Göttlichen erhoben. — Die verschönerte Sinnlichkeit durch die Kunst führte die Griechen auf das Uebersinnliche; wir fühlen dagegen das Bedürfniß, das Uebersinnliche herabzuziehn in unsern Kreis und es zu versinnlichen. Wir vermenschlichen das Uebersinnliche und Göttliche; die Griechen idealisirten das Menschliche zum Göttlichen. Wir suchen eine übersinnliche Welt in der Erscheinungswelt darzustellen und zu realisiren; die Griechen suchten eine Sinnenwelt ins Uebersinnliche zu versetzen, um dem Schönen und dem Guten die Ewigkeit zu sichern.

§. 59.

Menschendarstellung in der Kunst.

Ist die menschliche Form das Höchste und Vollkommenste, was durch die Kunst

dargestellt werden kann; so verspricht auch diese Darstellung die tiefste, dauerndste Rührung und das reinste, unvermischteste Interesse. Will aber der Künstler diese Wirkung hervorbringen; so muß er der genaueste Kenner der menschlichen Natur, ihrer Anlagen, Leidenschaften und Triebe, der Gesetze ihrer Veredlung, der Ursachen ihrer Verschlimmerung und ihres Verhältnisses sowohl zur äußern Natur, als zu andern Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft seyn. Denn nur so wird es ihm gelingen können, in freien Formen Zustände zu verzeichnen und zu schildern, die entweder in der menschlichen Natur statt gefunden haben, oder doch in ihr statt finden können, weil sie ganz auf die Anlagen und auf die Grade der Entwickelung derselben berechnet sind. Schon wegen des Umfanges dieser Anlagen und wegen des innigen Zusammenhangs zwischen Geist und Körper bleibt der Mensch das Ideal der Kunst, und alle Darstellung der Schönheit in Werken der Kunst kann nirgends so vollendet und rein ausgedrückt werden, als in der Form des Menschen.

Unter mannigfaltigen Gemählden wird uns das am meisten interessiren, das einen Zustand des Menschen ausdrückt, der mit seiner höhern Kultur in Verbindung steht. Unter der Harmonie der Töne werden wir uns am meisten von denen angezogen fühlen, die der Stimme des Menschen und dem Ausdrucke seiner klagenden oder fröhlichen Gefühle durch dieselben am nächsten kommen. Unter den verschiedenartigsten Gedichten werden uns die am meisten rühren, die einen Zustand oder Vorgang des Menschen schildern. Inniger wird unsre Theilnahme daran seyn, als an der Schilderung eines Thieres oder eines Naturproductes. Versteht die Beredsamkeit ihre Stärke; so muß sie den Menschenergreifen, und die feinern Saiten treffen, die in seinem Innern berührt werden müssen, um ihn zu erschüttern und zu fesseln. — Ueberall suchen wir den Menschen, und je mehr er überall hindurch schimmert, um so mehr interessirt uns das Kunstwerk; um so tiefer werden wir gerührt; um so bleibender ist der Eindruck. Auch darf uns dieß nicht befremden, da seine Form die edelste und ausgearbeiteste ist unter allen Erscheinungen der Erde. Daher konnten auch von jeher die Künstler die Wesen der sinnlichen Welt unter keinem höhern Bilde darstellen, als un-

ter einer idealischen menschlichen Form und unter den lieblichsten Gestalten, die die menschliche Natur gewährt, z. B. unter dem Bilde einer ewigen Jugend (Apollo; Venus; Hebe; Ganymed ꝛc.) In dem Menschen fließen alle unter den übrigen sinnlichen Geschöpfen einzeln verstreute Radien zusammen; ihm kommen die höchsten Zwecke zu; nur in ihm liegt die unendliche Welt der Ideale, und nur durch ihn ist die Versinnlichung seines innern Zustandes in verschiedenen Formen möglich, die er zur Aehnlichkeit mit seinen Idealen erhebt.

§. 60.

Unterschied zwischen Künstler und Kunstdilettant.

Nicht allen Menschen ward die Fähigkeit zu Theil, dem Ideale der Kunst durch Hervorbringung freier Erscheinungen sich zu nähern und sich dadurch zu dem Range von Künstlern emporzuschwingen, der größere Theil der kultivirten Menschen wird nur so weit durch Erziehung, Gewohnheit und Bildung ihrer innern Anlage des Geschmacks

gebracht, daß sie Sinn für die Kunst haben und sich nicht selten mit Leidenschaft an eine derselben anschließen. Die wenigsten Individuen der höhern Stände in kultivirten Staaten bleiben so weit zurück, daß sie gar keinen Geschmack für irgend einen Gegenstand der Kunst haben sollten; aber selbst unter den sogenannten Künstlern erheben sich nur die wenigsten über Nachahmung und Kopirung schon vorhandner Kunstwerke. Nicht selten sieht man ihren Producten, die sie aus zusammengelesenen Bildern ihrer Einbildungskraft hervorbringen, das Fremdartige und Entlehnte an, und dadurch verfehlen so viele sogenannte Kunstwerke ihres Eindrucks. Der wahre große Künstler characterisirt sich durch eigene Schöpfungen, durch Erfindung und Hervorbringung neuer Formen, die noch nie existirten; durch den innern Drang, seine Ideale zu versinnlichen, und durch das Gepräge der Vollendung, das er seinen Werken aufdrückt. Was er schaffet, ist ihm ganz eigenthümlich, und hat unter dieser Form noch nie existirt. Es ist ganz, von ihm verarbeitet, aus dem Kreise seiner eigenen Ideale hervorgegangen und trägt den Anstrich der

Reise oder der Fehlerhaftigkeit an sich, der seinen Anlagen zukommt. — Der Dilettant hingegen betrachtet die Künste nur als die Würze seines Lebens, als die wirksamsten Verschönerungsmittel seines Daseins. In ihnen sucht er Erholung von der Last des Berufs; Trost nach Kränkung und Verdruß; Beruhigung bei Verfolgung und Gefahr und Linderung bei Familienleiden, die ihn treffen.

Schon oft hat der sanfte Ton des Klaviers und der Flöte die Schwermuth gehoben, die in einem kranken Herzen lag; schon oft haben, durch Betrachtung von hohen Kunstwerken ergriffen, Jünglinge, die muthlos geworden waren, wieder Muth und neue Thätigkeit gefühlt. Schon manche Thräne hat die Kunst getrocknet. —

§. 61.

Verirrungen in der Kunst.

Die Kunstliebhaberey darf bis an die Grenzen des Schwärmerischen gehen; aber vor Schwärmerey muß sie sich bewahren. Wenn das Schwärmerische in ei-

ner ausschließenden innigen Annäherung an einen interessirenden Gegenstand besteht; so setzt die Schwärmerey eine kranke Einbildungskraft voraus. Diese Krankheit kann theils von Ueberladung der Einbildungskraft mit Bildern; theils von dem aufgelößten wohlthätigen Verhältnisse zwischen der Einbildungskraft und den übrigen Vermögen des Menschen herrühren. Je größer und reicher die Anlage war, die in dem Künstler emporstrebte, um so gefährlicher und nachtheiliger ist für das Individuum und die ganze Gesellschaft das Verunglücken, das Erkranken des Genies. Die kultivirte Welt hat keine lästigeren, überflüssigeren und nachtheiligeren Mitglieder als kranke Kunstgenies. Ihr Beispiel steckt rings um sie her an, besonders wenn sie nicht ohne alle Kultur überhaupt sind. Da nimmt dann die herrlichste und reichste Anlage in dem Menschen eine schiefe Richtung; die edelsten Kräfte werden für unbedeutende und niedrige Gegenstände verschwelgt; die zügellosen Geburten der Phantasie werden von einem nicht zur Reife entwickelten Verstande gutgeheißen und entschuldigt; die Vernunft spielt gegen die

herrschende Einbildungskraft eine untergeord-nete Rolle, und man vereinigt sich mit ähn-lichen Kranken, um gemeinschaftliche Sache gegen den guten Geschmack zu machen und mit wildem Geschrei die sanftere Stimme der zurechtweisenden Kritik zu unterdrücken. Nie mehr als itzt ist es nöthig, die Rechte des gu-ten Geschmacks und der wahren Kritik gegen alle Afterweisheit des Exaltirten und Pre-tiösen geltend zu machen. Menschen von mäßigen Talenten wollen durchaus für Ge-nies gelten und das wahre Genie verschmäht nicht selten die nöthige Disciplin. Unreife Jünglinge schließen sich an die bessern Köpfe an, um unter ihrer Aegide in der Welt durch-zuschleichen. Man lobt und erhebt sich gegen-seitig, um sich des Tons in der Litteratur zu bemächtigen; man verschmäht die Korrect-heit, weil sie dem Genie unnöthige Fesseln anlege; man persiflirt die Kritik, damit die einsame Stimme derselben am Ende ganz ver-halle. Man mischt die heterogenen Bruch-stücke einer überall zusammen gebettelten Kul-tur bunt durch einander und nennt blos das Aesthetik, was die chaotischen Gebilde jener kranken Genies gutheißt. — Nimmt

dieser Gang nicht eine andere Richtung; so werden wir bald am Grabe unsers guten Geschmacks stehen, denn schon sind die Klassiker des Alterthums vergessen; schon hält man das anhaltende Studium der Wissenschaften und der Kunst für überflüssig, weil ein wahres Genie alles aus sich selbst schöpfen müsse. Dieses Kraftgefühl ist aber, in der Ordnung, das sichere Zeichen der innern Krankheit; so wie der physisch Kranke sich im Paroxismus am stärksten fühlt. — Ein Genie, ohne Disciplin und Kultur ist gefährlich, und in der Kunst gilt fast mehr, als irgendwo: Aut Caesar, aut nihil.

§. 62.

Harmonie zwischen Vernunft und Phantasie in der Kunst.

Wenn der Geschmack in dem geläuterten Sinne für das vollendete Schöne besteht; so kann auch zwischen dem wahren Geschmacke und dem wahren Künstlergenie kein Widerspruch seyn. Das wahre Künstlergenie trägt

in seinem Gefühle einen unvertilgbaren Sinn für vollendete Schönheit; diese vollendete Schönheit steht idealisch vor seiner Phantasie, und seine Vernunft vermag sie nicht zu mißbilligen, da die Vernunft das eigentliche Vermögen der Ideale ist. Welche Harmonie muß daher zwischen dem Genie und dem Geschmacke statt finden, sobald die Harmonie zwischen Vernunft und Phantasie so glücklich begründet ist, daß das erstere seine Bahn nicht verfehlt, und der letztere gereinigt, geläutert und gebildet ist! Nur der einseitig gebildete, der unreife, der verschobene Geschmack kann an dem wahren Genie irre werden, und nur eben dieser verschobene Geschmack kann Werth und Gehalt auf Producte des kranken und sich verirrenden Genies legen. — Die Vernunft steht aber dann mit der Phantasie, in Hinsicht auf Kunstwerke, in Harmonie, wenn die Unendlichkeit, die sie im Ideale denkt, und der Freiheit des Menschen vorhält, durch die Schöpfungen der Phantasie versinnlicht und dargestellt werden. Deshalb ist sie auch für die Beurtheilung der Kunstwerke in Ansehung des Idealischen in denselben der höchste Richter,

aber über den Ausdruck und über die Versinnlichung des Idealischen in der Kunst urtheilt die Phantasie. Nur wenn die Vernunft, in den Bildungen der Phantasie, sich und ihre Ideale wieder erkennt, ist sie mit der Kunst einverstanden. Alle Kunst, die uns befriedigen soll, muß daher idealisiren, denn ihre höchste Aufgabe ist die versinnlichte Unendlichkeit. Darum befriedigt auch die nachgeahmte Natur nicht so sehr in der Kunst, weil die Kopie nichts mehr enthalten kann, als das Urbild. Die Natur zeigt sich in allen ihren Producten als beschränkt und begrenzt, und der Sinn in ihr stößt auf nichts Grenzenloses und Idealisches; dagegen weckt die Kunst in uns das Gefühl der Unendlichkeit und der Ewigkeit durch ihre schaffende Kraft. Soll dennoch die Natur vor dem Richterstuhle der Kunst bestehen; so muß durch die Kunst der Begriff der Natur als eines unermeßlichen Ganzen versinnlicht werden, damit die Natur dann in dem Kunstwerke das Entzücken einflöße, welches das Idealische gewährt.

Für die Disciplin des Genies kann wohl, wie Heydenreich will, eine dop-

pelte Wissenschaft aufgestellt werden; a) eine Naturkunde des Genies, eine Ansicht dessen, was das Künstlergenie leisten könne in Hinsicht auf den Umfang seiner Anlagen; b) eine Teleologie des Genies, eine Darstellung dessen, was es leisten solle, nach dem Zwecke der schönen Kunst. Doch gestehe ich, daß ich die Naturkunde des Genies höchstens nur auf die Kriterien einschränken möchte, woran andere die Spuren des wahren Genies zu erkennen und dasselbe vom falschen zu unterscheiden hätten, als daß sich in diesem Theile der Wissenschaft der Künstler selbst als Genie wieder erkennen möchte. Denn so mancher wird durch Stolz und Dünkel verführt, sich für ein Genie zu halten, der es nicht ist, um den deshalb aufgestellten Maasstab auf sich zu beziehen. Dagegen ist die wahre Weihe der Kunst und des Genies am sichtbarsten in den Producten selbst, die es hervorbringt, und in diesem Sinne hat Kant Recht, daß Homer und Wieland selbst nicht würden bestimmt angeben können, wie sie eben zu dieser Darstellung gekommen wären und wodurch sie auf dieser Stufe der Kultur stünden. Dennoch aber würden sie gewiß, ohne Disciplin der Anlagen, nie zu dieser Stufe der Vollkommenheit sich erhoben haben.

§. 63.

Styl in der Kunst.

Der Styl in der Kunst besteht in dem Verhältnisse, das zwischen der Erfindung, der Anordnung und dem Ausdrucke des Stoffes und dem eigentlichen Character des Stoffes statt findet. Man kann einen erhabenen Stoff niedrig ausdrücken; dann ist der Styl verfehlt und niedrig. Man kann einen armen und gewöhnlichen Stoff durch einen überspannten Ausdruck heben wollen; dann wird der Styl pretiös und affectirt. Dieß ist zwar zunächst in der Dichtkunst und Beredsamkeit, aber auch in allen übrigen Künsten der Fall. Der Geschmack des Künstlers zeigt sich bestimmt in der Wahl und in dem Treffen des Styls. Gewiß aber gehört zum Finden des für jedes Kunstwerk erforderlichen Styles Kultur der gesammten Anlagen und ein harmonisches Verhältniß zwischen Vernunft und Phantasie.

§. 64.

Manier in der Kunst.

Die Manier eines Künstlers besteht in der ihm eigenthümlich gewordnen, und selbst bei der Behandlung verschiedenartiger Stoffe der Kunst immer wiederkehrenden, Behandlung des Stoffes auf die nämliche Art, ohne sich, durch die verschiedenartigen Charactere des Stoffes, von der einmal angenommenen Art der Darstellung und Haltung zu entfernen. Wer immer in der Darstellung sich gleich bleibt; immer die nämlichen Modificationen wieder benutzt, so daß man, wenn man eins oder mehrere seiner Kunstwerke betrachtet und studirt hat, ihn sogleich, auch ohne seinen Namen zu wissen, wieder erkennt und von der äußern Darstellung auf ihn mit Sicherheit zurück schließen kann; der hat Manier. Doch können die Spuren derselben bald mehr, bald weniger sclavisch sich zeigen. Sobald sie sich sogar bis ins Kleinliche erstreckt; sobald ist sie ein sicherer Beweis von Armuth. Soll sie nicht den Kenner beleidigen und anstößig werden;

so muß die größte Mannigfaltigkeit mit ihr verbunden seyn, und sie nur aus den allgemeinsten Umrissen der ununterbrochen verjüngten Darstellung des Stoffes hindurchschimmern. In dieser letzten Hinsicht ist die Manier der Ausdruck der dem Künstler eigen gewordnen individuellen Kultur und der aus dieser Kultur hervorgehenden Darstellung in der Kunst. Nachtheilig aber ist das Arbeiten in einer anderwärts entlehnten und kopirten Manier, wo ein Künstler sich in die individuelle Darstellungsart und Behandlungsart des Stoffes so einstudirt hat, daß seine eigne Originalität entweder ganz darüber verloren geht, oder er zu viele ästhetische Armuth besitzt, um sich eine eigne Manier selbst schaffen zu können.

Mozart hat, bei der reichsten Erfindung, Manier in seiner Darstellung, so, daß man ihn wieder erkennt in seinen Arbeiten. — Haydn und Pleyel haben in ihrem musikalischen, (obgleich höchst mannigfaltigen) Witze ein Etwas, woran sie wieder erkannt werden. — Matthisons Gedichte haben alle, so korrect und blütenreich sie auch sind, dennoch Manier. — Ifflands Schauspiele sehen sich, in

Hinsicht auf Gruppirung der Personen, in Hinsicht auf Dialog und auf die bei ihm so gewöhnlichen dii ex machina, die gewöhnlich den Knoten lösen müssen, sehr ähnlich, so viel sie auch auf der Bühne wirken. — Kotzebue hat dagegen wieder seine Manier in beständigen Theaterschlägen und in einem Stoffe, dessen Ausführung sogleich errathen werden kann. — Doch ist bei allen diesen Männern die Manier nicht widerlich. Widerlich aber wird sie, sobald sie so sclavische Nachahmung der Manier eines andern wird, wie dieß Salis in Ansehung Matthisons gethan hat. Man denke an alle verunglückte Nachbildungen von Göthe's Werther und Götz von Berlichingen. Man erinnere sich der Nachahmung der Zollikoferschen und Reinhardschen Manier im Predigen. — Möchten doch alle die sorgfältigen Kopisten einer fremden Manier es nie vergessen, was Herder in einem Gedichte sagt, das den Wettkampf des Sperlings und der Nachtigall ausdrückt:

Wer tändeln kann und klagen will,
Der schweige mit der Klage still.
Gar anders liebt das Sperlings Herz;
Gar anders Philomelens Schmerz.

§. 65.

Farbengebung in der Kunst.

Der Ausdruck: Farbengebung bezeichnet nicht ausschließend ein der Mahlerei eigenthümliches Kunstverhältniß; sie drückt überhaupt die zweckmäßige Mischung des Mannigfaltigen aus, in welcher bei der ersten Anschauung nicht selten Willkühr und Planlosigkeit, bei dem tiefern Studium aber eine höhere Thätigkeit und Aeußerung der menschlichen Freiheit, ein erhabner Ausdruck von Harmonie und Zweckmäßigkeit gefunden wird. Diese Farbengebung beruhet überhaupt (nicht blos in der Mahlerei) auf der richtigen Vertheilung und auf dem harmonischen Verhältnisse zwischen Licht und Schatten in dem Kunstwerke.

Für den, der den Sinn für eine weise Mischung des Lichtes und des Schattens in der Kunst nicht verloren hat, und der nicht in dem überladenen Lichte des Exaltirten sich gefällt, werde ich verständlich seyn, wenn ich als den Beleg einer glücklichen Farbengebung folgende Stelle aus Matthisons Elysium hersetze:

Psyche trinkt und nicht vergebens,
Plötzlich in der Flutengrab
Sinkt das Nachtstück ihres Lebens
Wie ein Traumgesicht hinab. —

Eine ähnliche Farbengebung gilt von den himmlischen Harmonieen der Harmonika, oder auch nur von einem Notturno von tiefen Hörnern, Klarinetten und Fagotts, dessen Komponist mit weiser Sparsamkeit und tiefer Empfindung gearbeitet hat.

§. 66.

Geist in der Kunst.

Der Geist in Kunstwerken ist das belebende Princip, das die Kunstform zu durchdringen und zu dem zu machen scheint, was sie ist und darstellt. Er ist in der Musik unabhängig von den Tönen, aber doch durch sie veranlaßt. Er ist in dem Gedichte und in der Rede wesentlich verschieden von den ausgesprochenen oder hingeworfenen Wörtern, aber doch durch sie hervorgebracht. Es ist der unsichtbare Odem einer allmächtigen Kraft; es ist das Wehen eines reinern Aethers, als dessen, der die Kunstform, als

ein Object der Erscheinungswelt umspielt. Der Geist in der Kunst ist das unbegreifliche, erhabne, mit Allgewalt wirkende Wesen, das zwischen unserm Gefühle und der Kunstform schwebt, und beide einander näher bringt. Seine unverkennbare Wirkung zeigte sich nach Cicero's erster Rede gegen den Katilina, und in den großen Erfolgen, die die wahren Kunstwerke aller wahren Künstler in allen Zeiten hatten. — Was spricht aus Mozarts seelenvollen Harmonieen, als dieser Geist? wie kräftig weht er in Lessings Nathan und in Schillers Karlos? — Der Maasstab für die subjective Wirksamkeit dieses Geistes ist die individuelle Kultur des gerührten Beobachters; je reifer der Geist, je inniger das Gefühl, je thatendurstiger der Wille geworden ist; um so stärker ist auch die Empfänglichkeit für den Eindruck dieses Geistes auf uns; um so weniger wird die Kunst ihren Einfluß auf uns verfehlen.

§. 67.

Characteristik der einzelnen Künste.

1) Dichtkunst.

Das Wesen der Dichtkunst besteht in der durch Wörter versinnlichten Darstellung aufgeregter Gefühle durch das augenblickliche Uebergewicht der Phantasie über die andern Gemüthsvermögen. Die Phantasie behaüptet in dem Augenblicke der dichterischen Begeisterung ein Uebergewicht selbst über die Vernunft; je mehr aber diese mit der Vernunft sich vereinigt, um so vollendeter und korrecter wird das Kunstwerk. Der Ausdruck des Gefühls in der Beredsamkeit kann auch stark und kühn seyn; aber es darf kein Uebergewicht der Phantasie dabei sichtbar werden, sobald nicht die Grenze der Poesie überschritten und das Gebiet der Poesie von dem Redner berührt werden soll. Das Sylbenmaas ist nicht das einzige wesentliche Kennzeichen der Poesie, denn es giebt auch Poesie ohne Metrum und Reim; aber durch Sylbenmaas

und Reim erhält das Kunstwerk einen höhern Reiz, und macht deshalb auch einen tiefern Eindruck. Das Wirken der Phantasie in der Dichtkunst zeigt sich theils bei der Erfindung des Stoffes, theils bei der Behandlung desselben. Je reifer und geordneter die Phantasie ist; um so geordneter ist das dichterische Ganze. Der Stoff hat innern Zusammenhang, und die Bearbeitung desselben verräth Rundung, Ebenmaas und Vollendung. Die Korrectheit im Augenblicke der Begeisterung selbst ist äußerst selten; daher ist die Feile des im kühnen Schwunge hingeworfenen Werkes dringend nöthig.

§. 68.

Verschiedne Formen der Dichtkunst.

Das Princip der Eintheilung der Kunstformen der Poesie ist noch nicht völlig sicher bestimmt, deshalb nähern sich auch die Grenzen der einzelnen Gattungen sehr im Detail.

a) Die lyrische Form begreift unter sich das Lied; die Ode; die Elegie; die Idylle; die Romanze; das Sonnet. b) Die epische Form umschließt die Epopöe (das eigentliche Heldengedicht) und die Ballade. c) Die didactische Form enthält: das Lehrgedicht; die Satyre; die poetische Epistel; die Fabel; das Epigramm. d) Die dramatische Form umschließt: das Drama; das Melodrama; die Cantate (die religiöse und profane); die Oper; die Operette; das Lustspiel (von der Posse und Farce bis zur höhern satyrischen Komödie); das Schauspiel (mit Einschluß der Familiengemählde); das Trauerspiel; den Roman.

Die Verdienste der ausgezeichnetesten Männer in diesen Feldern müssen in einer eignen Poetik aus einander gesetzt und die Urtheile über sie mit Beispielen aus ihren Schriften belegt werden. Nur einige allgemeine Bezeichnungen gehören hieher:

a) Für die lyrische Form haben bleibende Verdienste sich erworben: Anakreon; Pindar; Ovid; Virgil; Horaz; Voltaire; Pope; Addison; Utz (Theodicee); Gellert; Cramer; Hal-

ler (z. B. seine Ewigkeit); Gleim; Weiße; Geßner (Idylle); Klopstock (hieher gehören seine Oden); Voß; Bürger; Hölty; Stollberg; Jakobi; Thümmel; Göthe; Schiller; Langbein; Matthison; Heydenreich; Kosegarten; Manso; Kuhn; rc.

b) Für die epische Form: Homer (Ilias; Odyssee); Virgil (Aeneis); Ariost (rasender Roland); Tasso (befreytes Jerusalem); Milton (verlornes Paradies); Klopstock (Messias); Thümmel (Wilhelmine); Wieland (Oberon); Alxinger (Doolin von Mainz); Blumauer (travestirte Aeneis); Bürger (Leonore);

c) Für die didactische Form: Lukrez; Lucian; Horaz; Persius; Juvenal; Martial; Phädrus; Cervantes (Don Qvichotte); Swift; Sterne; Pope (essay on man); Thomson (the Seasons); Voltaire (Henriade); Haller (Alpen); Kleist (Frühling); Manso (Kunst zu lieben); Göckingk; Kretschmann; Jakobi; (diese drei für die poetische Epistel); die neuere Satyre in Verbindung mit den Sarkasmen des Epigramms: Rabener; Pfeffel; Kästner; Knigge; Haug;

Falk; ꝛc. Für die teutsche Fabel: Gellert; Lessing; Lichtwer; ꝛc.

d) Für die dramatische Form; Das Drama: Geßner (Tod Abels); Lessing (Nathan); Schiller (Karlos); Klinger (Medea auf dem Kaukasus); — Das Melodrama: Ariadne auf Naxos; Rosemunde ꝛc. — Die Cantate: Ramler (Tod Jesu); Niemeyer (Lazarus; Abraham auf Moria; Thirza); Rolle (Tod Abels); Meißner (Lob der Musik); ꝛc. — Die Oper. Hier ist leider noch ein großes Vakat bei den Teutschen. Unter den Italienern zeichnet sich Metastasio aus. — Für die Operette haben Stephanie, Bürde und Bretzner etwas gethan. — Das ältere Lustspiel: Aristophan; Terenz; Plautus; — Das mittlere: Moliere; Destouches; ꝛc. — Das neuere: Weiße; Lessing; Engel; Schröder; Göthe; Bock; Großmann; Jünger; Gotter; Stephanie; Brömel; Brühl; Plümicke; Huber; Rambach; Kotzebue; ꝛc. — Das Schauspiel: Brömel; Gemminger; Kratter; Iffland; Kotzebue; — Das Trauerspiel, — bei den Alten: Aeschylus; Sophokles; Euripides; Seneca; — das mittlere: Shakspeare; Corneille; Racine; Vol-

taire; — das neuere: Lessing (Emilia Galotti); Leisewitz (Julius von Tarent); Klinger; Soden; Göthe (Egmont; Clavigo); Schiller (Räuber; Fiesko; Kabale und Liebe); — Der Roman. Von den bessern neuern: Wieland (Agathon); Göthe (Werther); Knigge; Müller (in Itzehoe); Meißner (Bianka Kapello); Jünger (Fritz); Schulz (Moritz; Leopoldine); Kotzebue (vermischte Schriften; jüngsten Kinder ꝛc.); Musäus (Volksmährchen); Veit Weber (Sagen der Vorzeit); Langbein (Schwänke; Feierabende); Bouterweck (Donamar); Feßler (Mark Aurel; Attila; Corvinus); Sintenis (Hallo's glücklicher Abend; Theodors glücklicher Morgen); Jacobi (Woldemar); Jean Paul Richter; Lafontaine (Flaming; Naturmensch);

§. 69.

2) Redekunst.

Redekunst ist im Allgemeinen der Inbegriff der Gesetze des prosaischen Ausdrucks. Das Wesen der Rhetorik besteht daher in der durch Wörter versinnlichten Darstellung aufgereg-

geregter Gefühle und vorschwebender Begriffe, durch harmonisches Zusammenwirken der Vernunft und Phantasie, um in dem, auf den man wirkt, Belehrung, Ueberzeugung, Rührung und Entschluß zur Handlung hervorzubringen. Die Redekunst verlangt daher Bemächtigung der Sprache, in welcher man spricht; völlige Korrectheit in derselben; Deutlichkeit; Präcision und Kraft im Ausdrucke. Der Redner muß die vollkommene Uebersicht seines Gegenstandes sich verschafft haben; er muß sich verständlich, leicht, erschöpfend und anziehend auszudrücken wissen; deshalb wird ein harmonisches Zusammenwirken der Vernunft und Phantasie vorausgesetzt, um sowohl von Seiten des Stoffes, als von Seiten der Einkleidung und Behandlung desselben seinen Zweck nicht zu verfehlen.

§. 70.

Mündliche und schriftliche Beredsamkeit.

Die Beredsamkeit kann mündlich und schriftlich seyn. Die erstere muß dann

durch äußern Anstand, durch zweckmäßige Haltung des Körpers, durch gute Aussprache, durch einen melodischen Ton der Stimme und durch ein richtiges Mienenspiel unterstützt werden.

Der wahre große Redner muß außer den Eigenschaften, zu welchen die Natur ihn schon gebildet hat, noch eine besondere Kultur auf sein Aeußeres wenden; er muß so viel Kenntniß der Musik haben, um den Umfang und die Verbesserung seiner Stimme richtig beurtheilen zu können; er muß Mimik verstehen, um eine zweckmäßige körperliche Bewegung, die weder ins Steife, noch ins Aengstliche, Gesuchte, Lächerliche und Unnatürliche ausartet, damit zu verbinden.

§. 71.

Mündliche Beredsamkeit.

Die mündliche Beredsamkeit hat zwei Haupttheile: die religiöse und die politische. Die erstere hat den Zweck der Versinnlichung religiöser Wahrheiten und Begriffe, um dadurch zu belehren, zu überzeu-

gen und zu rühren. Die zweite hat den Zweck, politische Grundsätze und Meinungen weiter zu verbreiten, die Herzen der Menschen dafür zu stimmen, und sich einen entschiedenen Einfluß auf den Geist und die Sitten des großen Haufens zu sichern.

Zu den großen religiösen Rednern des Alterthums rechnet die Kirchengeschichte einen Chrysostomus und andre. Die neuere theologische Beredsamkeit stellt als Muster auf: Saurin; Massillon; Bourdaloue; Tillotson; — Reinhard; Spalding; Zöllner; Lavater; Zollikofer; Marezoll; Wedag; Sintenis; Löffler; Ammon; Sonntag; Rosenmüller; ꝛc.

Politische Redner: Demosthenes; Cicero; Cäsar; — Pitt; Fox; Sheridan; Erskine; Burke; — Mirabeau; Sieyes; Buonaparte; ꝛc.

§. 72.

Schriftliche Beredsamkeit.

Die schriftliche Beredsamkeit ist im Ganzen dasselbe mit dem guten Style.

Sie besteht in der Fertigkeit, seine Begriffe mit Leichtigkeit, Gewandheit, Ordnung, Klarheit, Erschöpfung und Wohlklang niederschreiben zu können. Auf dem richtigen und guten Periodenbaue beruht das Wesen dieser Fertigkeit. Durch die Art, wie Stoff und Form in den Perioden verbunden werden, werden drei Gattungen des Styls, die niedere, die mittlere und die höhere, hervorgebracht. — Die niedere Schreibart characterisirt sich durch Deutlichkeit, Faßlichkeit und Leichtigkeit. Nur darf sie nicht ins Kindische, Kleinliche, Niedrige, Wässerige und Unedle fallen. — Die mittlere Schreibart zeichnet sich durch Ruhe und Ernst aus. Sie will nicht absichtlich populär seyn; sie sucht aber auch keinen Schmuck. Sie hat mehr Fülle und Reichthum im Ausdrucke, als die niedere; erreicht aber die höhere noch nicht an Glanz der Darstellung. Ihr Eindruck ist mehr stark als angenehm; ihr Gang ist weder kühn noch gemein; ihr Ausdruck ist mehr für den Verstand, als für die Phantasie. — Die höhere Schreibart veredelt und erhebt, durch das gewählte Wort oder durch den Ausdruck, den bezeichneten

Gegenstand, und ist, da sie blos als die Würze des Styls angewendet werden muß, nur selten zu gebrauchen, und die ausschließende Sprache der höhern Beredsamkeit. Sie wirkt auf Erschütterung des Herzens und auf das Interesse der Phantasie hin.

Als Theoretiker für die Beredsamkeit und für den Styl verdienen hier aufgeführt zu werden: Aristoteles; Qvinctilian; Ernesti; Campbell; Sheridan; Maaß; Löbel; Franke; Eschenburg; Steinbart; Bahrdt; Schuderoff; — für den Styl zunächst: Adelung; Moritz; Snell; Kosmann; Heinsius; K. Reinhard; Bouterweck; rc.

§. 73.

Rhetorische Figuren.

Rhetorische Figuren oder Wendungen des Ausdrucks sind diejenigen Modificationen der Diction, durch welche man mit Sicherheit auf andere, nach ihrer Individualität, wirken will; daher gibt es Figuren für den Witz, für die Phantasie, für den Verstand rc. Die Characteristik und Theo-

rie der Anwendung derselben im Detail gehört in die eigentliche Rhetorik.

§. 74.

3) Musik oder Tonkunst.

Das Wesen der Tonkunst besteht in der versinnlichten (d. i. lauten und veredelten) Darstellung des jedem innern Gefühle eigenthümlichen Tones oder Ausdrucks. Jedes unsrer Gefühle hat seinen Ton, durch den es sich ankündigt und äußert. Das Thier drückt roh und unveredelt seine Empfindung aus; der Mensch vermag der Darstellung derselben Anmuth, Reinheit, Ebenmaas und Vollendung zu geben. Die Musik ist natürlich, sobald sie die Stufenfolge der verwandten Gefühle in unserm Innern entwickelt. Die Melodie ist das erfundne Verhältniß der Aufeinanderfolge der Töne der innern Empfindung; daher muß der Gang der Melodie dem Gange der Empfindung im Innern entsprechen. Die Uebergänge in der Musik müssen in der Ordnung nicht gewaltsam seyn, da der Uebergang von einem Gefühle zum andern in dem menschlichen Gemüthe (sobald dieses Ge-

müth nicht unwillkührlich aus seiner Ruhe gerissen wird) ebenfalls nur sanft verschmilzt und nicht gewaltsam ist. Aber, was Zeitmaas, Eintheilung, Mensur und Tact für die Musik enthalten, muß seinen natürlichen Grund in dem Verhältnisse der Leidenschaften und Gefühle zu sich selbst haben. Das Hauptgefühl in unserm Innern gibt das Thema zur Melodie an, um das sich im Kreise die verwandten Gefühle, die verwandten Modulationen, herumdrehen. Nur, wenn die verwandten aufgeregten Gefühle, durch die Verbindung der Töne der Musik, unter sich befriedigt werden, ist das Thema erschöpft, und die Harmonie durch die Melodie hindurchgeführt. Die Harmonie selbst (oder das Bewußtseyn der Regeln, nach welchen die Melodie, dem Gefühle angemessen, bis zur Vollendung hindurch geführt werden muß) gibt dem Genie erst Vollendung und Korrectheit in der Kunst. — Die Instrumentirkunst ist insofern so schwer, inwiefern durch kein Instrument (besonders nicht durch die blasenden) der Hauptgedanke verdunkelt, die Vertheilung des Lichtes und Schattens unterbrochen,

und die verwandten Gefühle in ihrer gegenseitigen Annäherung so wenig, wie die Melodie in ihrer erschöpfenden Durchführung aufgehalten werden dürfen. Das Ideal für alle Töne der Instrumente ist die menschliche Stimme; so wie die menschliche Form das Ideal für alle Formen ist. Je näher der Ton der Instrumente der menschlichen Stimme kommt; um so mehr spricht er zur Empfindung und um so tiefer erschüttert er.

Daraus ist der Effekt der Klarinette, der Flöte, der Harmonika, der Vox humana in den Orgeln zu erklären. —

Es gibt allerdings unzählige Abstufungen in dem Verhältnisse zwischen der Harmonie und Melodie von dem Gassenhauer an, bis zu einer Bachischen Fuge, aber selbst in den eigentlichen musikalischen Kleinigkeiten darf der allgemeine belebende Geist der wahren Tonkunst nicht fehlen. Da sich für die einzelnen Instrumente (und besonders für das Klavier und für den Gesang am Klaviere) die Masse der einzelnen Kompositionen mit jedem Jahre fast ins Unendliche vermehrt, wo beinahe das Gute und Treffliche von der überwiegenden Masse des Mittelmäßigen und Schlechten erstickt wird; so wäre es an diesem Orte vergeblich, selbst nur einige Winke über die bessern

Producte der fleißigsten Meister für jedes einzelne Instrument und für jede einzelne Stimme anzugeben. Aber der Name der Männer, die theils als gründliche Theoretiker, theils als große Practiker für die religiöse und theatralische Musik im Ganzen ihre Kraft aufgeboten haben, scheint hier einen Platz zu verdienen. — Für die Theorie haben sich durch eigne Schriften und durch Recensionen sehr verdient gemacht: Marburg; Kirnberger; C. P. E. Bach; Schulz; Wolf; Hiller; Forkel; Albrechtsberger; Türk; Reichardt; ꝛc. — für die religiöse Musik haben sich Verdienste erworben: Graun (Tod Jesu; Te Deum); Hendel (Messias); die Bache; die Benda; Hasse; Pergolesi; Rolle; Agricola; Homilius; Reichardt; Naumann; Tag; Weinlig; Himmel; Krebs; ꝛc. — für die Vervollkommnung der Opern haben gewirkt: Graun; Hasse; Hiller; Gluck; d'Aleyrac; Gretry; Cimarosa; Paesiello; Salieri; — Mozart; Winter; Wölfl; Weigl; Süßmayr; Wenzel Müller; Haydn; Naumann; Reichardt; Dittersdorf; Neefe; Wranitzky; Kauer; Hoffmeister; Pär; ꝛc. — — Forkels (noch unvollendete) Geschichte der Musik.

§. 75.

Virtuosenschaft.

Nächst der Kunst der Erfindung kommt bei der Musik alles auf die Kunst des Vortrags an, und der Vortrag bildet den Virtuosen. Die erhabenste Harmonie, die gefälligste Melodie wird unterdrückt, wenn der, der sie ausdrücken soll, keinen innern sichern Tact für Musik, keinen Sinn für das dargestellte Gefühl, keine Fertigkeit und Gewandheit auf dem Instrumente oder in der Kehle, und keine leidenschaftliche Anhänglichkeit an dem Gegenstande besitzt. — Es ist durch die verschiedenartigste Melodie und durch den Vortrag derselben ein treuer Ausdruck aller menschlichen Gefühle (auch ohne Text und Gesang — doch nicht mit der Deutlichkeit, die die Wörter dabei geben) — ein Ausdruck der Freude, Traurigkeit, Hoffnung, Furcht, Bestürzung, Wehmuth ꝛc. möglich. Nur muß die Wahrheit des Gefühls nie durch Ueberladung verwischt werden.

§. 76.

4) Schauspielkunst.

Die verschiedenen Producte der theatralischen Kunst (das Drama, Lustspiel, Schauspiel, Trauerspiel ꝛc.) gehören, dem Stoffe nach, in die Dichtkunst. Unter Schauspielkunst wird aber der Vortrag, die Ausführung der Rollen durch besondre Künstler (Schauspieler) verstanden. Diese Künstler müssen sich mit aller Sorgfalt und Anstrengung in die fremden Situationen einstudiren und gleichsam einarbeiten, die ihnen in der ihnen zugetheilten Rolle aufgegeben sind. Sie müssen die treue Kopie der Menschen, wie sie in ihren mannigfaltigen Verhältnissen erscheinen, darstellen und deshalb Menschenkenntniß durch Erfahrung, und Psychologie durch Philosophie kennen lernen. Sie müssen eine Täuschung hervorbringen, die den Zuschauer unwillkührlich mit sich fortreißt, und ihn auf Augenblicke in den Wahn versetzt, daß das vorgestellte Stück Wirklichkeit sei, und daß die erscheinenden Personen ihre eigenen Angelegenheiten und Verhältnis-

se, mit aller Leidenschaft des Gefühls, ausdrücken. Dazu gehört ein glückliches Gedächtniß; ein gut gebauter Körper; eine geschmeidige, geübte Stimme; eine zweckmäßige Kleidung; eine feste, der Rolle angemessene, Haltung des Körpers; ein feines Nüanciren nach den Verhältnissen der höhern Konversation und der bessern Konvenienz; ein Vertrautseyn mit dem mannigfaltigen Kostüm und den Sitten der verschiedenen Stände, Völker und Menschenarten; ein tiefes Studium des darzustellenden Characters und seines Verhältnisses zu den übrigen Characteren des ganzen Stücks; ein richtiges Vertheilen der Kraft auf die minder wichtigen und auf die Haupt-Stellen, um Licht und Schatten im Ganzen deutlich bemerkbar zu machen; ein Beherrschen seiner selbst und seiner eignen itzt eintretenden physischen und geistigen Zustände zu Gunsten des darzustellenden Zustandes in der angenommenen Rolle; ein Gleichbleiben im Ausdrucke und in der Darstellung durch die ganze, größere oder kleinere, Rolle hindurch; eine Fertigkeit, den eintretenden Fehlern bei sich und andern sogleich nachhelfen und sie unmerklich machen

zu lernen; ein schonendes Uebertragen der angehenden Schauspieler, mit denen man zusammen spielt; eine weise Sparsamkeit in der beigebrachten Mimik und eine gänzliche Entfernung von aller Uebertreibung, Ueberladung und allem Gesuchten, das mit dem darzustellenden Character nicht vereinbar ist; endlich eine Bekanntschaft mit den kleinern (aber nicht unedlen) Theaterkünsten, um sich des gewissen und bleibenden Eindrucks auf die Zuschauer zu versichern.

§. 77.

Fortsetzung.

Von Seiten der Direction wird zur Vollendung eines guten Schauspieles erfordert: eine zweckmäßige Beleuchtung des Ganzen; eine angemessene Decoration; ein fertiger und gewandter Souffleur; eine präcise Maschinerie (wozu auch die Genauigkeit der auftretenden Statisten gehört); ein rascher Gang des Stücks, der nicht durch lange, unnöthige Zwischenspiele der Musik zwischen den Acten aufgehalten wird; ein Schauspielhaus, das für die Stadt, wo es angelegt ist, hinreicht,

und auf jeden unerwarteten Vorfall mehrere Ausgänge hat, damit kein Unglück und keine Beschädigung des Publikums auf die Schuld der Direction komme; ein fähiger Regisseur, als die Seele der ganzen Schauspielergesellschaft, der das Ganze zu umschließen vermag, der nicht mit Kleinlichkeitsgeiste an einzelnen Partien haftet, der völlig unpartheiisch bei Vertheilung der Rollen ist; der selbst *nur das* für sich nimmt, was *er* zu leisten vermag; der über seinem Spiele nicht das Ganze vergißt; der mit einem guten Tone die vorgefallenen Fehler ahndet; der das schlummernde Talent zu wecken und die kleine Eifersucht zwischen den Individuen der Gesellschaft zur Vervollkommnung des Ganzen zu benutzen weiß; der nie eine öffentliche Sittenlosigkeit oder Feindseligkeit unter der Gesellschaft begünstigt, sondern lieber dem Rufe und der Ehre der Gesellschaft das kleinliche Interesse eines Individuums aufopfert; der ferner sein Publikum kennt, aber unter diesem Publikum weder der Stimme des vornehmen, noch des geringen Pöbels geradezu nachgiebt, sondern den *Geist der bessern Kunst* unterstützt und Befriedigung seiner

Mühe in dem Lobe des kleinern Cirkels der Kenner der Kunst sucht, die ihn für die oft kindischen und albernen Zumuthungen des großen Haufens schadlos halten müssen.

§. 78.

Oper.

So sehr auch die Oper, in ihrer gegenwärtigen Gestalt, von dem ursprünglichen Zwecke der Darstellung eines Schauspiels mit Gesang abweichen mag; so verlangt sie doch, da sie der Triumph der Schauspielkunst seyn könnte, weil fast alle Künste in ihr zusammentreffen, hauptsächlich eine zweckmäßige Behandlung, um durch die Verstärkung des Eindrucks, zu welchem sich mehrere Künste eben vereiuigen, eine Vollendung hervorzubringen, deren eine isolirte Kunst nicht fähig ist. Sie verlangt daher aber auch ein natürliches (nicht ein erzwungenes) Band aller der zusammentreffenden Künste unter sich, und in dem Süjet der Oper ein allgemeines Medium ihrer harmonischen Verbindung, wo Poesie, Musik, Schauspielkunst, Tanzkunst, Mimik, Mah-

lerei und Baukunst ihre Wirksamkeit auf einem Puncte concentriren können.

Die Oper ging, in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, von dem Trauerspiele mit Chören aus, daher auch die opera seria. Soll das Recitativ nicht gedehnt und auf die Dauer ermüdend in ihr werden; soll es nicht überhaupt die schwache Seite der Oper seyn; so müssen die Componisten durchaus mehr Fleiß darauf verwenden, und es muß ein reicheres Akkompagnement in ihm statt finden. — Soll die Oper nicht am Ende widerlich und eben durch die Menge und Uebertreibung des Luxus in ihr, zurückstoßend werden; so dürfen durchaus in ihr die Grenzlinien der verschiedenen Künste nicht in einander laufen. — — Die Operette ist eine Abart derselben, und hat dadurch, daß das Recitativ in ihr wegfällt, und die mündliche Konversation an seine Stelle tritt, eine größere Abwechslung und Mannigfaltigkeit, weil so manches im Gespräche in stärkerer Beziehung gesagt, als gesungen werden kann. Die Operette ist auch, eben wegen des eintretenden Gesprächs, natürlicher, als die Oper, da es im gemeinen Leben nicht denkbar ist, daß sich eine große Menge Personen drei bis vier Stunden lang alles singend mittheilen werden.

Noch fehlt uns eine vollständige, erschöpfende Dramaturgie, zu welcher Lessing nur die Grundlage machte und einige Neuere nicht unbrauchbare Beiträge fürs Detail geliefert haben.

§. 79.

5) Mahlerei.

Das Wesen der Mahlerei besteht in der versinnlichten Darstellung aufgeregter Gefühle durch aufgestellte idealische Formen, die vermittelst der Farben auf Flächen ausgedrückt sind. — Die Mahlerei kann Nachbildung und idealische Verschönerung der Natur, der leblosen und belebten Gegenstände, seyn; sie kann aber auch schöpferisch sich zeigen und Formen hervorbringen, denen kein sichtbarer Gegenstand entspricht und die blos dem Ideale in der Seele des Künstlers zusagen. Sie kann große Begebenheiten wieder ins Andenken rufen und Vorgänge, die nur einen Augenblick in der Geschichte ausfüllten, durch ihre Darstellung auf die Ewigkeit bringen (Historienmahlerei). Sie

kann Naturgegenden zeichnen und ihnen in der Darstellung sogar einen Reiz leihen, den sie in der Wirklichkeit nicht haben (Landschaftsmahlerei). Sie kann menschliche Formen mit den edelsten Umrissen und in den gefälligsten und interessantesten Stellungen und Situationen zeichnen (ganze Personen, — Bruststücke — Portraits — Silhouetten —); sie kann endlich übersinnliche Begriffe personificiren, und Vergangenheit und Zukunft in dem Zauber der Gegenwart und des Nebeneinanderseins der Formen in einem geordneten Ganzen concentriren.

Das meiste hängt in ihr von der Wahl des Süjets, von der Ausführung und Haltung des Gegenstandes, der das Gefühl begeistern und rühren soll; von der klugen Vertheilung der Nebenpuncte; von der gutgewählten Farbengebung und von einer wohlberechneten Beleuchtung ab.

Sehr nahe grenzen an sie die Kupferstecher-Radir- und schwarze Kunst, die dem Gefühle besonders dadurch zu statten kommen, daß das einmal durch sie vollendete Kunstwerk, vermittelst des Abdrucks, häufig vervielfältigt werden kann.

Schriften von Mengs, Winkelmann, Sulzer, Fiorillo rc. gehören hieher.

§. 80.

6) Mimik (Zeichensprache).

Das Wesen der Mimik besteht in der versinnlichten Darstellung der aufgeregten Gefühle durch äußere Gebärden und Zeichen, ohne dazu gebrauchte Wörter. Zunächst ist zwar die Empfindung an Töne, an artikulirte Wörter gewiesen; aber die menschliche Organisation ist auch so gebaut, daß alle Theile derselben eines Ausdrucks von innern Gefühlen fähig sind, der andern, auch ohne Wörter, verständlich ist. Wir können Begriffe, Triebe und Gefühle; wir können Freude, Lust, Traurigkeit, Schmerz, Wohlwollen und Mißfallen, Liebe und Haß, Begebenheiten und Ahnungen der Zukunft durch Zeichen ausdrücken, aus welchen andere auf unsern innern Zustand schließen. Eine zusammenhängende, geordnete und überdachte Darstellung dieser innern Gefühle bis

zur ästhetischen Vollendung ist die Pantomime.

Engels Mimik ist immer noch das Werk, das in dieser Hinsicht nicht übertroffen worden ist.

§. 81.

7) Baukunst.

Das Wesen der Baukunst besteht in der versinnlichten Darstellung der innern Gefühle von Ordnung, Symmetrie, Harmonie und Zweckmäßigkeit, durch Verarbeitung des organischen und unorganischen Stoffes zu einer bestimmten materiellen Form, die, durch die Verarbeitung und Aufführung des Stoffes zu einem Ganzen, eine eigne, innere, von dem Künstler unabhängige, Konsistenz erhält. Sie setzt bei dem Künstler mathematische und mechanische Kenntnisse voraus, und muß, soll sie ihren Eindruck nicht verfehlen, Schönheit mit Dauerhaftigkeit, Bequemlichkeit mit weiser Mischung von Sparsamkeit und Luxus verbinden. Der richtige Geschmack in be-

quemen Wohnungen, in Tempeln, Pallästen und öffentlichen Gebäuden trägt viel zum frohen Leben, zu gemeinschaftlichen Festen, zur Veredlung des Kunstsinnes und des Gemeingeistes von Jugend auf und zur Verschönerung einer Stadt und eines ganzen Landes bei. Kultivirte Völker haben immer in der Periode ihrer Kultur in der Baukunst große Fortschritte gemacht.

Nach dem eigenthümlichen Gange des Geschmacks eines Volkes, in Hinsicht auf Baukunst, spricht man auch vom gothischen, vom französischen, vom italienischen, vom chinesischen rc. Geschmacke.

Mahlerei und Plastik können die Baukunst noch unterstützen und heben.

Die Schriften von Weinlig, Stieglitz, Böttiger, Racknitz, Grohmann rc. gehören theils zu diesem, theils auch zu den folgenden Paragraphen.

§. 82.

Plastik.

(Bildhauerkunst; Stuckaturkunst; Schnitzkunst; Bossirkunst.)

Das Wesen der Plastik besteht in der versinnlichten Darstellung der innern Gefühle durch Hervorbringung von Formen, die den Organisationen ähnlich, und entweder Nachbildungen der vorhandnen, oder neue Schöpfungen von nicht existirenden sind. Sie beschäftigt sich daher mit der Darstellung ganzer Gestalten aus einer und derselben Materie. Die Illusion, die sie hervorbringt, beruht auf keinem Farbenspiele, sondern auf der Behandlung der unförmlichen todten Materie für den Ausdruck innerer Gefühle. Ihr erhabenstes Ideal ist die veredelte Darstellung der menschlichen Form. — Die Plastik verarbeitet für ihre Formen verschiedne Materialien, z. B. Stein, Holz, Marmor, Elfenbein, Gips, Metall rc. bald werden ihre Formen gegossen, bald gehauen, bald gezimmert, bald geschnitten.

Verwandt ist mit ihr die Steinschneide-kunst (Granur), die gewisse Formen, entweder vertieft oder erhoben, auf Steinen und in andere Materien, darstellt.

Die Mosaik scheint mehr hieher, als zur Mahlerei zu gehören. Sie ist eine Art der Verbindung von Mahlerei und Plastik, wo Figuren und Grüppen aus den farbigten Stücken einer harten Masse auf dem Fußboden, an den Wänden und gewölbten Decken, künstlich zusammengesetzt werden; z. B. aus kleinen viereckigen Porcellainstückchen, oder Scherben von allerlei Farben; aus Email; aus bunten Glasstückchen; aus Marmorstückchen; auch aus Holzstückchen.

Lessings Laokoon; Herders Plastik; Sulzer und Winkelmann; die antiqvarischen Briefe; Caylus rc. gehören hieher.

§. 83.

Tanzkunst.

Das Wesen der Tanzkunst besteht in der versinnlichten Darstellung innerer Gefüh-

le und Leidenschaften, vermittelst der reizenden Formen, die wir unserm ganzen Körper durch abwechselnde Bewegungen nach einem gewissen Zeitmaase (Tact, Rhythmus) geben. Der Fuß ist nicht das einzige Materiale des Tanzes; der ganze Körper muß dabei in Thätigkeit gesetzt werden. Seine Haltung, Stellung, Nüancirung, bestimmt eigentlich den Geist des schönen Tanzes und des seelenvollen Ausdruckes durch ihn. Sobald der Tanz blos ein Werk des Mechanismus und der Gewohnheit, sobald er ein Sclave niedriger Leidenschaften wird und Geilheit und Wollust sich in ihm ausdrückt; sobald er nicht die glückliche Mittelstraße zwischen Kokettcrie und Uebertreibung, und Steifheit und Aengstlichkeit hält; sobald verliert er seinen veredelnden Werth und seine Gruppen verwandeln sich entweder in Bachanten oder Marionetten.

Der Tanz ist nothwendig an Musikbegleitung gebunden, wenn er nur etwas seinem Zwecke entsprechen soll. Der ernstere Ausdruck froher Gefühle ist an die Menuet, der lustige Ausdruck an die Polonoise und Angloise, die Zügello-

sigkeit an den Walzer geknüpft, der zugleich die Gesundheit auf die Dauer erschüttert und zerstört. — Sobald ein systematischer und im Voraus berechneter Ausdruck der Gefühle in den Gebärden und Mienen damit verbunden wird; sobald vereinigt sich die Mimik mit dem Tanze, und dadurch entsteht das Ballet.

§. 84.

Gartenkunst.

Das Wesen der Gartenkunst besteht in der versinnlichten Darstellung innerer Gefühle in einer freien Gegend, wo Natur und Kunst sich zu einem Totaleindrucke vereinigen. Die Gartenanlage, die zu unserm Gefühle sprechen, oder, wenn wir selbst Künstler sind, dasselbe ausdrücken soll, muß sich nach der Beschaffenheit der Gegend und nach dem Umfange des Bezirks richten, damit keine Ueberladung, keine Spielerei, keine Uebertreibung und keine Leerheit sich in die Anlage des Ganzen mische. Ein Küchengarten kann Brauchbarkeit und Nutzen, aber keine Schönheit haben. Die Gartenkunst

darf sich aber nicht ganz von der Nachbildung der Natur entfernen, nicht in Ueberfüllung und Anhäufung der Gegenstände ausarten, wenn sie anders ihren Zweck erreichen soll. — Die Gartenkunst ist die **beschränkteste** aller Künste, weil sie an einen **vorliegenden** Stoff gebunden ist, den die Freiheit nicht erweitern und zu einer andern Masse umschaffen, wohl aber verarbeiten, umgestalten, veredeln, verschönern und zu gewissen vorgezeichneten Zwecken bilden kann.

Unterschied zwischen dem wilden **englischen** Garten, und der steifen und veralteten **holländisch-französischen** Manier. Uebertreibungen und Mißgriffe in **beiden** Arten. — Schriften von **Hirschfeld**, **Marnezia**, **Grohmann**, **W. G. Becker** ꝛc. die hieher gehören.

§. 85.

Schluß.

Hier wäre denn die Grenze der **theoretischen und practischen** Aesthetik. Die allgemeine Uebersicht über das **Wesen** aller zehen Künste, abgeleitet aus dem Versuche einer Metaphysik der Aesthetik, aus

dem letzten Ideale der Menschheit, wäre mit diesen Untersuchungen geschlossen, und dadurch dem denkenden Manne so viel gegeben, als er bedarf, um über die Kunstwerke, die ihm in der bürgerlichen Gesellschaft aufstoßen, mit philosophischem Blicke urtheilen zu können. Will er weiter gehen und in das Detail der einzelnen Künste eindringen; so kann er, und wenn er selbst sein ganzes Leben der Kunst widmen wollte, doch nicht in allen Künsten gleich fortschreiten, und ebenmäßig orientirt seyn; er wird sich daher in der Praxis zu der einen mehr als zu der andern hinneigen, er sei nun selbst Künstler, oder blos Dilettant. Dieses Studium der einzelnen Kunst nach den Schriften, die darüber vorhanden sind, und nach den Meisterstücken, die darinnen existiren, wird aber sicherer geleitet, wenn er zuvor Untersuchungen über das Gemeinsame aller Künste angestellt hat und für diesen Zweck sind diese allgemeinen Linien hier entworfen worden. —

B S B
MÜNCHEN

HEINRICH
Buchbinderei
ottenburg/L

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Pölitz, Karl Heinrich Ludwig,

Grundlegung zu einer wissenschaftlichen Aesthetik, oder über das Gemeinsame aller Künste

Pirna 1800

L.eleg.g. 592 l
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575611-4
VD18 1484558X-001